



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN BIBLIOTECOLOGÍA Y ESTUDIOS DE LA INFORMACIÓN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOTECOLÓGICAS Y DE LA INFORMACIÓN

TRAVESÍAS DE LA INFORMACIÓN, DE LA CULTURA ESCRITA A LA CULTURA VISUAL: REPRESENTACIONES DE LOS LECTORES EN EL SIGLO XX

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTORA EN BIBLIOTECOLOGÍA Y ESTUDIOS DE LA INFORMACIÓN

PRESENTA:
GRACIELA LETICIA RAYA ALONSO

TUTOR PRINCIPAL

DR. HÉCTOR GUILLERMO ALFARO LÓPEZ,
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOTECOLÓGICAS Y DE LA INFORMACIÓN

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

DRA. ELSA MARGARITA RAMÍREZ LEYVA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOTECOLÓGICAS Y DE LA INFORMACIÓN

DRA. ELKE KÖPPEN PRUBMANN
CENTRO DE INVESTIGACIONES INTERDISCIPLINARIAS EN CIENCIAS Y HUMANIDADES

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX. JUNIO 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

In memoriam

A mi padre y a mi hermano, pilares de mi vida.

A:

Mi mamá, mi mayor fortaleza.

Gaby, nuestra aventurera.

Mi familia.

A todos los amigos que han estado a mi lado a lo largo de todo este proceso.

Gracias a:

Mi tutor: Dr. Héctor Guillermo Alfaro López, por orientar la travesía emprendida en este mar de imágenes de lectores.

Mi comité tutorial:

Dra. Elsa Margarita Ramírez Leyva

Dra. Elke Koppen Prubmann

Entusiastas lectoras y guías fundamentales para llegar a un buen puerto.

Y:

Dra. Liduska Císarova Hejdova

Dra. Brenda Cabral Vargas

Sus oportunos consejos y pasión fueron la mejor compañía en esta aventura lectora.

ÍNDICE

Introducción.	1
Capítulo I. Información visual y Hermenéutica.	8
1. Especificidad de la información visual.	22
2. Hermenéutica como teoría y método.	40
2.1. Interpretación como vía de acceso a la información visual.	56
Capítulo II. La Bibliotecología y las reconfiguraciones históricas y discursivas de las imágenes de lectores.	68
1. La Bibliotecología frente a las imágenes de los lectores.	70
2. Trayectorias de las imágenes y la lectura en el siglo XX.	99
2.1. Historia de la lectura; lectura en imágenes.	119
Capítulo III. Lectura y lectores en el siglo XX, una visión bibliotecológica.	138
1. Lectura como acceso a la información.	144
1.1. El lector ante la imagen y la imagen del lector.	151
2. El bibliotecólogo como lector de imágenes.	163
2.1. La lectura bibliotecológica de imágenes de lectores.	168
3. Aporte de la bibliotecología al estudio de la cultura visual.	185
Conclusiones.	191
Bibliografía.	195

Introducción

Las imágenes nos acompañan de diversas maneras y de forma constante a lo largo de un día cotidiano. Al constituirse como una parte integrada a nuestra vida no les ponemos la atención necesaria para comprender lo qué son, lo qué nos dicen y, sobre todo, cómo afectan y determinan nuestra vida, incluso en sus capas profundas. El incesante y torrencial flujo de imágenes al que nos vemos expuestos cada día sólo nos permite dirigirles, en la mayoría de los casos, una mirada fugaz que nos deja hacernos una cierta idea de sus diferencias y de su significado.

Por ello, hablar de la lectura de imagen como una vía de acceso idónea a ellas aún resulta, cuando no extraño, ajeno al común de las personas en su trato cotidiano con las imágenes. En términos generales puede decirse que aunque las sociedades actuales se encuentran íntegramente permeadas por las imágenes, e incluso que ya tienen un rol predominante equivalente y posiblemente, en algunos casos, superior al de la palabra escrita, hay una extendida incompreensión, por no decir analfabetismo visual, respecto a la manera de leer los diversos tipos de imágenes.

Ese desconocimiento, bastante generalizado respecto a la alfabetización visual, resulta normal considerando que en los sistemas educativos no se encuentra integrada a la enseñanza la lectura de imágenes (salvo algunas pocas excepciones), por lo que las personas sólo conciben su contacto con las imágenes de manera superficial; pero lo que sí es un factor a considerar es que, generalmente, los profesionales de las distintas disciplinas, para los que las

imágenes tienen una presencia preponderante en su desenvolvimiento cognoscitivo, se acercan a ellas de manera intuitiva y en función de la especialidad de los conocimientos de tales disciplinas. Lo que significa que no se ha planteado la necesidad de emprender una alfabetización visual, que implica el aprender a leerlas. Lo anterior me condujo a plantearme el problema de la imagen en la disciplina bibliotecológica.

La premisa de que las imágenes son ineludible y claramente objetos propiamente bibliotecológicos (porque: una dimensión de ellas consiste en información registrada y, por tanto, las imágenes deberían ser tratadas, en cuanto a su conocimiento y organización de la información contenida en ellas, de manera paritaria a como se ha llevado a cabo con la información textual, con la palabra escrita), puede parecer obvia de primera instancia; pero entraña dificultades que en el fondo nublan la cuestión. El tratamiento de las imágenes en la práctica no ha sido así, de hecho, en gran medida, existe en la Bibliotecología una notable desatención respecto al universo de las imágenes, es como si fueran una pariente precaria de la información registrada por excelencia, de la palabra escrita; de ahí las reservas que se tienen sobre ellas. Lo que contribuye a una marginalidad dentro de esta disciplina, por lo que no son ampliamente estudiadas, ni comprendida (del todo) la especificidad de su información. La formación de los bibliotecarios no ha incluido el conocimiento de las imágenes en términos equivalentes al de la palabra escrita, por lo que en sus categorías formativas no tienen presencia la información visual.

Esto no quiere decir que no se estén llevando a cabo intentos por emprender la organización de la información visual, sino que aún es un conocimiento generalizado e integrado a la formación de los bibliotecólogos o, en su defecto, sí es producto de esa formación el tratar de organizar la información visual desde los parámetros formativos de la educación bibliotecológica fundada en la información de la palabra escrita. Derivado de ello la imagen mayormente se ha dejado de lado y en algunos casos el tema de la imagen es totalmente desconocido.

Es decir, aunque dentro del conocimiento bibliotecológico esté plenamente consolidado y legitimado el tema de la lectura, se privilegia la palabra escrita, la textualidad; en cuanto a la lectura de imágenes, sigue siendo un territorio a colonizar. Lo que por otra parte resulta una situación crítica y parcial: la lectura de la palabra no puede considerarse como una práctica completamente diferente y ajena a la lectura de imagen; y es que de hecho no son tan diferentes, si se buscara acercarlas se vería que hay profundas interrelaciones, las cuales, incluso, muestran como una completa y clarifica a la otra. Lectura de texto y lectura de imagen pueden comprenderse como variaciones de un acceso a la información de soportes con cualidades específicas.

De ahí que en esta investigación el problema planteado es: ¿Cómo es que por mediación de la interpretación y el discurso de las imágenes de los lectores se comprende la información que ofrecen sobre la práctica lectora? Esto significa acercarnos a algunos de los aspectos o, interrelaciones, que se dan entre la

lectura de texto y la lectura de imagen, así como la de clarificar la información que ofrecen.

Al elegir como objeto de estudio una clase particular de imágenes como son las imágenes de los lectores, se establece implícitamente el vínculo entre la imagen y la lectura; dichas imágenes son un subgénero de la pintura e incluso, con posterioridad, de la fotografía. De ahí que las imágenes seleccionadas buscan mostrar cómo se ha representado a los lectores a la largo de la historia, al tener como eje el discurso de la lectura es posible distinguir una continuidad en las poses de las imágenes de los lectores.

El enfoque con que se abordan esas imágenes de lectores tiene como objetivo mostrar la importancia de la información visual que sobre la lectura ofrecen las imágenes de los lectores del siglo XX para la Bibliotecología, es decir, la lectura de *imágenes de lectores*, nos ofrece una información específica sobre la lectura de textos; con lo que así queda de manifiesto el tejido de interrelaciones entre ambos tipos de lectura.

Una vez planteado el problema y el objetivo, es preciso aclarar que al iniciar esta investigación y al haber tratado con anterioridad el tema de las imágenes de las mujeres lectoras, mi objetivo era complementar el estudio anterior indagando sobre las imágenes de los hombres lectores. Sin embargo, al emprender esta nueva travesía e iniciar una primera selección de imágenes, intuí que requería complementar mi formación teórica y plantear el tema desde otro ángulo, definiendo así que la perspectiva teórica era la más adecuada para fundamentar o guiar esta investigación. Por lo que el tema de la lectura de imágenes en el siglo

XX se emprende a partir de un repertorio de elementos conceptuales y teóricos, con los cuales se busca ofrecer una vía de conocimiento particular respecto al tratamiento de un tema, en este caso, referido a las imágenes de los lectores y la lectura en la ciencia bibliotecológica.

Dichos referentes teóricos y metodológicos son: la interpretación Hermenéutica, en algunas de sus variadas vertientes; para identificar los discursos en torno a la lectura partiré de algunos conceptos clave del Análisis del discurso; y, como elemento unificador de tales referentes hago uso de la Historia de la lectura desde la concepción de la Historia Cultural. La conjunción de tales propuestas permite darle mayor amplitud y profundidad explicativa al tema, evidenciando así su extrema complejidad.

Asimismo, parto de la hipótesis de que analizar las imágenes de los lectores del siglo XX a partir de una mirada hermenéutica, aunada al Análisis documental y a la Historia de la Lectura, enmarcadas desde la perspectiva de la Historia Cultural, pueden constituirse como la base teórica para alcanzar el objetivo y dar respuesta al problema planteado; lo que implica establecer y comprender las interrelaciones entre estos dos tipos de lectura y, la extrema complejidad en sí de la práctica de la lectura de manera amplia. Con lo cual espero contribuir a enriquecer el tema de la lectura dentro del conocimiento bibliotecológico.

Así, la investigación se organiza en tres capítulos: en el primero se explican las relaciones que se han dado entre la Bibliotecología y la Hermenéutica, así como las características de ésta última, lo que da razón de porqué es una teoría y un método que puede ser implementado en la Bibliotecología para conocer las

imágenes. También se explica la peculiaridad de la información visual y la necesidad de su comprensión por parte de la Bibliotecología. En el segundo capítulo, se definen los conceptos de Análisis del discurso que se implementan para la legibilidad de las imágenes; así como se ilustra el papel de la Historia de la lectura desde la perspectiva de la Historia cultural, lo que sirve como marco de referencia concreta para ubicar las características de las imágenes de los lectores en el contexto histórico. Finalmente, en el tercer capítulo, se conjuntan e interaccionan las propuestas conceptuales, teóricas e históricas para mostrar como al ser aplicadas a las imágenes particulares de los lectores permiten la comprensión de la información visual de la práctica de la lectura que contienen tales imágenes. Asimismo, se expresa cómo puede ser empleada tal conjunción de propuestas por el bibliotecólogo y, se plantea cómo toda esta concepción puede ser un elemento de contribución de la Bibliotecología al estudio de la cultura visual.

Por último, es necesario dejar claramente establecido que por el enfoque y finalidad seguida en esta investigación no considere formular un método de lectura de la imagen, así como tampoco una técnica de organización de la información visual. De hecho lo que busco explicar y ofrecer, es un paso previo a la elaboración de tal método o técnica de acceso al contenido de las imágenes, en este caso, de los lectores. Mostrar vías alternativas de comprensión de las imágenes conjuntando vertientes conceptuales, teóricas e históricas que se han considerado adecuadas, pero que bien pueden ser otras, para acceder desde un enfoque bibliotecológico al contenido informativo de las imágenes de los lectores.

En resumen, he buscado hablar de diferentes vías para entrar en contacto con las imágenes de los lectores y con ello impregnar y sensibilizar a los bibliotecólogos para que se acerquen al complejo y estimulante universo de las imágenes. Lo que en sí mismo ya la pondría en el umbral para su aceptación e integración con todos los derechos a la imagen en Bibliotecología y, a su vez, en el sendero para llevar a cabo la empresa de formular métodos y/o técnicas de acceso al contenido específico y diferencial de las imágenes desde los fundamentos de la Bibliotecología.

TRAVESÍAS DE LA INFORMACIÓN, DE LA CULTURA ESCRITA A LA CULTURA VISUAL: REPRESENTACIONES DE LOS LECTORES EN EL SIGLO XX

CAPÍTULO I BIBLIOTECOLOGÍA Y HERMENÉUTICA.

Bibliotecología y Hermenéutica: una ciencia y una teoría que han seguido caminos divergentes, desconociéndose la una a la otra y, en el mejor de los casos, mirándose de soslayo. Dejando entrever con ello que tal vez, y sólo tal vez, podría haber puntos en común, de ahí que ocasionalmente se hayan hecho intentos por hacer coincidir sus caminos, aunque nada consistente y de larga duración. Lo que en el fondo parecería confirmar que la hermenéutica no tiene mucho que ofrecerle a la bibliotecología. Esto, además, puede parecer que se reafirma cuando se observa el estatuto actual y la orientación que ha seguido y sigue la ciencia bibliotecológica, que va en dirección distinta de lo que es la hermenéutica. Todo lo cual, por otra parte, pone de manifiesto una serie de confusiones y malos entendidos con respecto a lo que pueden encontrar mutuamente al interactuar.

Por lo que cabe preguntar ¿por qué la hermenéutica? y ¿qué puede darle ésta a la bibliotecología? Perfilar una posible respuesta me lleva a cuestionar por qué se dio semejante divergencia entre una y otra, y a afirmar que la hermenéutica es el instrumento idóneo para mostrarle a la bibliotecología otra orientación, otro camino a seguir. Si nos remontamos en el tiempo se podrá entender la equidistancia de los caminos que siguieron cada una y qué hizo que no coincidieran, aunque es preciso señalar que el momento actual es el apropiado

para su encuentro. Esto a su vez pondrá de manifiesto por qué la hermenéutica es un instrumento teórico adecuado para la interpretación y comprensión de las imágenes en bibliotecología.

Hacia mediados del siglo XIX se gesta, en el sentido moderno del término, la ciencia bibliotecológica: ello como consecuencia inmediata de la “revolución” que se estaba generando con la conformación y consolidación de la biblioteca pública, principalmente en el ámbito anglosajón; transformación que trajo aparejada la necesidad de una base de conocimientos actualizada y apropiada para ello. Proceso que va a coincidir con la tendencia teórica cognoscitiva dominante en el mundo en ese momento: el positivismo, que se asume como la encarnación del conocimiento científico.

No podía ser de otra manera, pues, el siglo XIX, sobre todo en su segunda parte, fue el siglo del indiscutible reinado de las ciencias naturales y el momento en el que el positivismo se asumió tanto cognoscitiva como ideológicamente como su representación, si no la única sí la más legítima. Dos factores, principalmente, esgrimía este tipo de conocimiento (y al mismo tiempo apuntalaba el positivismo) reafirmando su legitimidad: la objetividad y el método, de hecho una remitía al otro y viceversa. Su fortaleza se fundaba en esa remisión conjunta. El método científico es, por tanto la punta de lanza con la que se abren paso las ciencias naturales, mostrando su consistencia y solidez a las demás formas de conocimiento, un ejemplo a seguir:

En términos generales, el término «método» designa un modo ordenado de proceder para alcanzar una determinada meta. [...] Aquí se trata del *método científico* planteado en el contexto de las ciencias naturales, lo cual permite delimitar el campo semántico del término. En efecto, no resulta difícil adivinar que, en principio, el asunto consiste en hallar

la mejor forma de operar con orden para obtener el *conocimiento* sobre un determinado objeto, la *Naturaleza*. En este caso, por tanto, el fin sería la producción de conocimiento acerca de los seres animados e inanimados, lo cual lleva a interrogarse sobre el método o camino más adecuado a seguir para alcanzar este objetivo.

Según esto, el título *Génesis del método científico* alude a una triple cuestión. En primer lugar, plantea el origen histórico de la peculiar manera de proceder que ha permitido alcanzar eso que en la actualidad llamamos *conocimiento científico*. En segundo lugar y relacionado con lo anterior, se subraya que interesa el método característico, no de cualquier tipo de conocimiento, sino exclusivamente del denominado *científico*. Y en tercer lugar, implícitamente alude a las *ciencias naturales*, no a las ciencias humanas, ya que está comúnmente admitido que el método científico se gesta concretamente en el ámbito de la mecánica, esto es, en relación con el estudio del movimiento de los cuerpos, tanto terrestres como celestes.¹

La fortaleza amurallada del método científico se tornó inexpugnable porque todo aquel que la atacaba sucumbía y acababa por entrar en ella. En el terreno práctico todo esto se vería ratificado con el arrollador avance de las ciencias naturales: una y otra se anotaban grandes triunfos con sus descubrimientos e invenciones, logros indiscutidos y deslumbrantes a los ojos de las sociedades decimonónicas. Incluso en la vida cotidiana tales logros científicos se dejaban sentir haciendo más cómoda y llevadera la vida de las personas.

Ante tal panorama, dominado por esta forma de conocimiento científico, toda otra manifestación establecida o emergente de la ciencia que quisiera alcanzar la anhelada legitimidad tenía que adherirse a esta concepción, es decir, al programa cognoscitivo establecido por las ciencias naturales: método (científico) y objetividad. Todo lo que no estuviera respaldado por ambos términos era objeto de crítica y por ende, considerado ilegítimo. De ahí que por inercia o, por mimetismo automático, la emergente ciencia bibliotecológica asumió como propios los principios de las ciencias naturales; en ese momento no podría haber sido de

¹ Ana Rioja, "Génesis del método científico", en: Juan Antonio Valor, ed., *Introducción a la metodología* (Madrid: Machado libros, 2002), 13-14.

otra manera. Todo lo cual, además, se vio respaldado por la preminencia que se dio al factor técnico tanto en las bibliotecas como en la ciencia bibliotecológica.

Factor que asimismo se correspondía con la importancia central que la tecnología tiene para las ciencias naturales. No está de más señalar que la técnica correspondiente a cada época ha sido consustancial al quehacer bibliotecario. Sin embargo, con la conformación de la ciencia bibliotecológica y su dominación por parte de la orientación de las ciencias naturales y el contexto del progresismo capitalista decimonónico, la técnica pasó de ser una instancia de apoyo a una posición de predominio en las diversas esferas de la bibliotecología: la técnica quedó apuntalada por el método científico y el *dictum* de objetividad; de ahí que se asumiera que la técnica debía validar el quehacer objetivo y metódico de la bibliotecología.

La bibliotecología, bajo el cobijo del positivismo, en su recorrido a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX fue consolidando su estatus de ciencia. Dicha legitimación se vio reforzada por situaciones imprevistas o caminos inversos, como se le quiera ver, la gestación del documentalismo es ejemplo de ello. El documentalismo, en cuánto rama que se desprendió del árbol de la bibliotecología, recicló el conocimiento bibliotecológico ahondando su base científica. Su creador, el polifacético Paul Otlet como hombre de su tiempo era un positivista al pie de la letra. Su famoso *Tratado de documentación* es una preclara muestra del positivismo en boga. Todo él se levanta sobre los pilares, tanto en concepción como en estructura, del método científico y la objetividad de la información documental, como podemos vislumbrar en sus siguientes palabras:

Nuestro tiempo, entre todos los demás, se caracteriza por estas tendencias generacionales: organización y racionalización de los métodos y procedimientos, maquinismo, cooperación, internacionalización, desarrollo considerable de las ciencias y las técnicas, preocupación en aplicar sus datos al progreso de las sociedades, extensión de la instrucción en todos los grados, aspiración y voluntad latente de dar a toda la civilización mayores cimientos intelectuales, orientarla en todos los planos. [...]

Se impone una racionalización del libro y del documento partiendo de una unidad inicial, extendiéndose en grupos de unidades cada vez más esparcidas, abarcando finalmente todas las unidades, existentes o por realizar, programando una organización, en la base, la entidad documental individual que forma para cada persona la suma de sus libros y de sus papeles; la entidad documental colectiva de las instituciones, de las administraciones y de las firmas; la entidad de los órganos especialmente consagrados al libro y al documento, al conjunto o a alguna de sus funciones: oficina, instituto, redacción de publicaciones, bibliotecas, centros de documentación.²

El positivismo confirió al documentalismo el característico estatus cognoscitivo que le permitió seguir una vía propia, paralela a la de la bibliotecología. No obstante, tanto la bibliotecología como el documentalismo se encuentran hermanadas bajo el signo positivista. Por lo que su objeto nuclear de actividad y estudio: la información, se encuentra cruzado por la cadena de tensión positivista. Y conforme ambas ciencias se adentraron en el siglo XX, y adquirió gradualmente mayor relevancia la información, su fundamentación positivista se hizo más profunda hasta constituirse en su reflejo cognoscitivo “normal”. Y aunque el propio positivismo, en toda esa trayectoria que va del siglo XIX al pasado siglo XX, haya tenido una serie de mutaciones y/o aleaciones de diversa índole, sigue marcando de una u otra forma el devenir, para nuestro caso, de la bibliotecología.

Ahora bien, en esta marcha nupcial (triumfal) entre bibliotecología (documentalismo) y positivismo ha quedado soslayado un hecho esencial: la bibliotecología, ni remotamente es una ciencia inherente a las ciencias naturales. Su especificidad incoercible pertenece a otro orden: las ciencias humanas o las

² Paul Otlet, “Presentación”, en: *Tratado de documentación. El libro sobre el libro. Teoría y práctica* (Bruselas: Ediciones Mundaneum, Palais Mondial, 1934).

ciencias sociales, según se le ubique, develando la fragilidad de los pilares positivistas sobre los que se levantó desde su gestación como ciencia moderna. De esta forma, gradualmente queda de manifiesto que la hermenéutica es la teoría adecuada, por no decir propia, para la fundamentación de las ciencias humanas y sociales. Veamos por qué.

La hermenéutica también ha tenido su propio proceso evolutivo para poder llegar a ser una teoría que ha fundamentado primariamente a las ciencias humanas. Aunque, si bien es cierto, la hermenéutica, aún sin esa denominación, se remonta a la antigüedad de la cultura clásica grecolatina, en su acepción moderna es relativamente reciente. En ese ciclo moderno la hermenéutica ha sufrido transformaciones profundas, de raíz, que incluso le han dado un rostro diferente, particular, en relación a su origen. Inicialmente era un arte, procedimiento filológico para interpretar los textos teológicos y jurídicos, principalmente.

Alemania con su gloriosa tradición filológica fue el escenario donde se llevó a cabo la transición de la hermenéutica como interpretación filológica a la hermenéutica filosófica. Quien preparó tal transición fue el teólogo Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768-1834), quien entiende la hermenéutica como la capacidad del intérprete para entender la integridad de un texto, no sólo los pasajes oscuros, lo cual es el primer paso para la universalización de la hermenéutica. El segundo paso de Schleiermacher en tal universalización es la ampliación de su campo de acción, ya no se circunscribe a la interpretación de los

textos jurídicos o teológicos, ahora la hermenéutica puede ser aplicada a cualquier tipo de discurso, sea escrito u oral.³

Es de señalar que mientras el positivismo ampliaba su influencia, parecía confirmarse la marginación de las ciencias humanas, las cuales además habían sido estigmatizadas por los grandes pontífices del positivismo: Auguste Comte y John Stuart Mill que proclamaron que las ciencias humanas carecían de un método definido que les diera rigor y objetividad, por lo cual las conminaban a fundarse sobre el método científico. Desde esta perspectiva se pugno por hacer de la filosofía una metodología de las ciencias exactas, naturales. Así, las ciencias humanas tenían que seguir el camino de la redención que le ofrecía el positivismo dejando atrás la vida pecaminosa de la subjetividad y la penuria metodológica, para poder alcanzar la jerarquía, el estatus de auténticas ciencias.

En este contexto y teniendo a espaldas el antecedente de la hermenéutica universal de Schleiermacher, el siguiente paso lo dio el filósofo Wilhelm Dilthey (1833-1911) quien pretendió, precisamente, darle a las *ciencias del espíritu*, como él las denominaba, el método, la epistemología y la lógica de la que carecían, pero las cuales debían ser propios de estas ciencias y no las de las ciencias naturales puesto que el método venía a ser la condición de posibilidad para que alcanzaran la verdad y con ella la objetividad, quedando así legitimadas cognoscitivamente las

³ “La perspectiva schleiermacheriana está llena de consecuencias: si la comprensión es un acto dirigido a penetrar la génesis del discurso en la psicología del autor, hay en ello entonces una praxis hermenéutica no sólo en la ‘comprensión solitaria de un escrito aislado’, sino en la comprensión de cualquier tipo de discurso, antiguo o moderno, escrito u oral. [...] con Schleiermacher, se colocan las bases pero el campo específico de la hermenéutica como comprensión de las manifestaciones significativas del espíritu y del comportamiento humanos. Existe consenso respecto a que la equiparación del discurso oral con el escrito conlleva una subvaloración de la distancia temporal que separa a una expresión comunicativa viviente respecto a los documentos escritos –una actitud que Schleiermacher transmitirá a casi toda la hermenéutica posterior”. Maurizio Ferraris, *Historia de la hermenéutica* (México: Siglo XXI, 2002), 109-110.

ciencias del espíritu. Para emprender esta cruzada Dilthey recurre a la distinción conceptual hecha por el historiador Droysen (1808-1884) entre *explicar* y *comprender*, que le sirven como instancia de especificación y diferenciación entre las ciencias duras que “explican” los fenómenos a partir de hipótesis y leyes generales; y las ciencias del espíritu que buscan “comprender” una individualidad histórica a partir de sus manifestaciones exteriores. Apuntalando la distinción conceptual de Droysen, Dilthey también se apoyó en la concepción en la teoría de la comprensión de Schleiermacher, con lo que creyó haber formulado la metodología de las ciencias del espíritu.

De esta forma, la hermenéutica es concebida por Dilthey como la metodología con la que se lleva a cabo la interpretación de las expresiones vitales fijadas en los signos externos, esto es, los escritos. Partiendo de tales signos que se presentan por fuera sensiblemente se comprende la interioridad de aquellos que los gestaron o crearon. Ese interior lo denomina Dilthey sentimiento vivido o, en su variante, vivencia y al que se accede a través de sus signos externos. Por su parte la comprensión implica la recreación en uno mismo (el intérprete), el sentimiento vivido por el autor y expresado en sus creaciones externas. De ahí que la hermenéutica avanza en sentido contrario al proceso creador de las obras (expresiones externas), del exterior al interior: se interpreta la expresión (obra), para comprender lo vivido por el autor. Como nos lo explica el propio Dilthey:

Cierto que las ciencias del espíritu aventajan a todo el conocimiento natural porque su objeto no es un fenómeno dado en sentidos, mero reflejo en la conciencia de una realidad, sino que se trata de una realidad interna inmediata y que se presenta como una conexión internamente vivida. Pero ya por el modo en que esta realidad se nos da en la experiencia interna se originan grandes dificultades para su captación objetiva. No las vamos a exponer aquí. Además, la experiencia interna, en la cual me percato por dentro de mis propios estados, no aporta jamás a la conciencia mi propia individualidad. Sólo en la comparación

de mí mismo con otros tengo yo la experiencia de lo individual en mí; entonces es cuando cobro conciencia en mi propia existencia, de lo que en ella se desvía de las otras, y Goethe tiene mucha razón cuando afirma que ésta, la más importante de todas nuestras experiencias, nos es muy difícil y que nuestra idea sobre la medida, naturaleza y límites de nuestras fuerzas sigue siendo siempre muy imperfecta. Pero la existencia ajena se nos da, por fuera, en hechos sensibles, en ademanes, sonidos y acciones, y sólo mediante un proceso de “reproducción” de lo que aparece así en los sentidos por signos aislados completamos esta interioridad. Todo, materia, estructura, los rasgos más individuales de este completar, lo tenemos que “transferir” desde nuestra propia vida. [...].

Este comprender alcanza desde el *da da* infantil hasta el *Hamlet* o la *Crítica de la razón pura*. En las piedras, mármoles, sonidos musicales, ademanes, palabras y letras, en las acciones, en los órdenes y organizaciones económicas, nos habla siempre el mismo espíritu humano, que requiere interpretación. El proceso del comprender, en la medida en que está determinado por las condiciones y medios comunes de este modo de conocimiento, debe poseer las características comunes. Sigue siendo el mismo en estos rasgos generales. Si quiero comprender a Leonardo, cooperan a ello la interpretación de acciones, pinturas, dibujos y escritos, y todo ello en un proceso homogéneo unitario.⁴

Por lo que lo vivido, la expresión y la interpretación pasaron a estatuirse como componentes sustanciales de las ciencias humanas; asimismo la hermenéutica asumía el rol de fundar teóricamente la validez universal de la interpretación y en cuanto tal venía a ser la metodología que estaban buscando las ciencias del espíritu, lo que las equiparaba con las ciencias duras. Pero este gran logro se desmoronó con la propia evolución del pensamiento de Dilthey.

En el ocaso de su pensamiento, hacia 1900 y, abriendo con ello el denominado siglo de la hermenéutica, siguiendo la evolución lógica de su propio pensamiento Dilthey, encaminó la hermenéutica a una dirección divergente: la comprensión que se despliega en las ciencias del espíritu es en esencia la prolongación de la búsqueda de comprensión y formulación ya de por sí propias de la vida humana e histórica. Por lo que la consecuencia es que la interpretación y la comprensión pierden su jerarquía de métodos, para transfigurarse en búsqueda de sentido y expresión de la propia vida.

⁴ Wilhelm Dilthey, “Orígenes de la hermenéutica”, en: *Obras de Wilhelm Dilthey VII. El mundo histórico* (México: FCE, 1944), 321-323.

El colofón es que todo el proyecto de fundamentación de una metodología y epistemología que competía y a la vez emulaba a las ciencias naturales con su método y objetividad, naufragaba ante la demostración de que ese no era el camino a seguir. Una metodología, aunque fuera propia de las ciencias humanas con las que pretendían legitimarse al darse un baño de objetividad y rigor, chocaba frontalmente ante el carácter histórico de la vida. El método científico resultaba así confrontado por su incapacidad de explicar la vida amasada por la historia. Quien va a ofrecer una alternativa ante este callejón sin salida y que terminara por llevar a cabo la transformación de la hermenéutica en filosofía o *hermenéutica filosófica*, es Martin Heidegger (1889-1976).

Heidegger saca a la hermenéutica del atolladero en que la dejó Dilthey pero, curiosamente, dejando de lado el problema de la fundamentación metodológica y epistemológica de las ciencias humanas, proponiendo lo que denominó como “hermenéutica de la facticidad”, la cual era entendida por él como filosofía que tiene por objeto la existencia humana. La comprensión, es efectuada por la existencia misma; o en otras palabras, el ser mismo consiste en comprender el mundo en que está situado y con ello se comprende a sí mismo, con lo cual está llevando a cabo su hermenéutica de la facticidad:

Heidegger piensa este entender, llamémoslo «práctico», como un «existencial», es decir como manera de ser o modo básico de ser, gracias al cual nos orientamos y procuramos situarnos en él. El entender no significa propiamente una «manera de conocerse», sino un «estar bien orientado» o «estar al tanto» (*Sichauskennen*) en el mundo motivado por la preocupación. La insólita universalidad de este entender queda probado por el hecho de que también el entender epistemológico del especialista en ciencias humanas se puede ver como modalidad de dicha maestría. Entender un estado de hecho teóricamente significa, en efecto, estar a la altura de él, dominarlo, saber hacer algo con él.

Este entender cotidiano, constata Heidegger, casi siempre permanece no expresado. Como «modo de ser» no es temático en sí mismo. Vivimos demasiado dentro de él y desde él, por lo que no necesita ser expresado. No obstante, todas las «cosas» y

acontecimientos con los que tratamos en nuestro mundo vivencial están preinterpretados por este entender anticipado *como* cosas para uno u otro uso. Heidegger anota que la palabra griega que designa "cosa", *pragma*, se deriva de la conexión con la *praxis*, es decir con el tener-que-habérselas preocupado con las cosas. Este «como» instrumentalizador e interpretativo que es constitutivo del entender humano, designa una manera no expresada del ser-ahí de tratar las cosas en el mundo.⁵

Al tomar Heidegger elementos de la última fase del pensamiento de Dilthey, respecto a su concepción de la hermenéutica, zanjó el problema angustiante de darle identidad propia a las ciencias humanas a partir de la metodología y la objetividad que las validaran. Será Hans-Georg Gadamer, discípulo de Heidegger, el que consolide (legitime) la hermenéutica filosófica, él retomará la estafeta de Dilthey para continuar con la fundamentación de las ciencias humanas.

Tardíamente, en el desarrollo de su propia obra, Gadamer publicó: *Verdad y método* (1962), su obra fundamental, la cual se convirtió en un hito en el pensamiento del siglo XX. Además de terminar de definir y consolidar el perfil y la presencia de la hermenéutica, de ahí que ésta obra maestra haya sido, principalmente, la que estableció la denominación del siglo pasado como: el siglo hermenéutico, a contramarcha del siglo XIX considerado como positivista. Lo que no significa la pérdida de la influencia del positivismo en el siglo XX, el cual con mutaciones y fusiones de diversa índole sigue conservando gran influencia en el terreno científico, como lo pone en evidencia la propia bibliotecología.

Aunque el título que originalmente Gadamer había pensado para su obra era *Comprensión y acontecimiento*, el título con el que quedó registrado para la posteridad manifiesta el programa que entraña su concepción de la hermenéutica. Programa que, pasando sobre su maestro Heidegger, remite a la problemática

⁵ Jean Grodin, *Introducción a la hermenéutica filosófica* (Barcelona: Herder, 1999), 140-141.

tratada por Dilthey: la fundamentación cognoscitiva de las ciencias humanas, pero de manera crítica. La postura de Gadamer implica un cuestionamiento directo al corazón del supuesto principal del proyecto diltheyano de fundamentación de las ciencias del espíritu, por mediación del método concebido como vía para que éstas alcanzaran la verdad fundada en la objetividad. De ahí que la bipolaridad conceptual de “la verdad” y “el método” presidan los términos del título del libro de Gadamer. Para él, Dilthey había errado el camino al querer homologar las ciencias del espíritu con las ciencias puras a partir del método y, su correlato, la objetividad, más propias de estas últimas. Gadamer deja claramente establecido que la verdad no sólo se alcanza como consecución del método, el cual por su propia mecánica establece la distancia con el objeto. Mientras que por su lado las ciencias humanas buscan la fusión con el objeto:

Gadamer parte, pues, de Heidegger, pero para renovar la manera de entender el problema de Dilthey. Si, por una parte, restablece el interrogante de Dilthey, por otra pone en cuestión la premisa de Dilthey según la cual sólo una *metodología* estaría en disposición de dar cuenta de la verdad de las ciencias del espíritu. Éste es de alguna manera el sentido del título de *Verdad y método*: la verdad no es sólo cuestión de método. El método se funda en la distancia del que observa respecto del objeto observado. Ahora bien, ese modelo de la «comprensión a distancia», ¿es el realmente adecuado a las ciencias del espíritu? ¿No está el espectador siempre comprometido de alguna manera en esas ciencias? Esta concepción de la comprensión proviene en buena parte de Heidegger: comprender es un «comprenderse a uno mismo». Pero recuerda igualmente la «comprensión participante» de Bultmann.⁶

Como se desprende de estas palabras citadas, hay una crítica sobre el método el cual, cabe señalar, en su propia etimología ya indica su carácter definitorio: “camino (correcto) hacia...” el objeto; si es un camino, entonces esto sólo puede significar que hay de por medio una distancia, entre el sujeto y el objeto. Digamos una sana distancia entre el sujeto y los objetos... pero propia de

⁶ Jean Grondin, *¿Qué es la hermenéutica?* (Barcelona: Herder, 2008), 71.

las ciencias naturales. Tal operatividad del método resulta inapropiada para las ciencias humanas, en las cuales el sujeto se encuentra estrecha e inalienablemente unido al objeto; de ahí que el maestro de Gadamer postulara que “el comprender es comprenderse en algo uno mismo”. Por lo tanto, el objetivo inicial de Gadamer es establecer la concepción de la verdad en las ciencias del espíritu que se deriva de la *comprensión participativa* del sujeto con el objeto, con lo que de paso busca levantar la condena a la subjetividad que fue lanzada contra las ciencias humanas.

Gadamer amplía su reflexión diciendo que en vez de tratar de seguir servilmente a las ciencias naturales, las ciencias del espíritu deberían recurrir a su pasado olvidado, por la intersección del positivismo, a su tradición humanística, de donde proviene la denominación de ciencias humanas. A contramarcha de las ciencias naturales, las ciencias humanas de ninguna manera pueden aspirar a producir conocimientos objetivables y medibles; por el contrario, la especificidad de sus conocimientos contribuyen a la formación y educación de las personas para que desarrollen su capacidad de juicio. Así, el profundo sentido de la formación es la conformación de un sentido común y justo para todos; lo que entraña la superación de nuestras particularidades y nos abre las puertas hacia otros horizontes, permitiendo reconocer nuestra finitud. Asimismo, se hace justicia a la verdad propia de las ciencias humanas: el camino hacia ella, por consiguiente, es la hermenéutica y no un método propio de las ciencias puras.

La problemática que implica la verdad y el método puede considerarse como las columnas que sostienen la arquitectura de la hermenéutica

gadameriana. Arquitectura cuyos elementos integrativos serán especificados más adelante para su implementación a lo largo de esta investigación. Aunque, debo señalar que haré uso de algunos otros autores (hermeneutas), lo que nos brindará un mayor margen comprensivo de la hermenéutica para el desarrollo del tema de las imágenes.

Por otra parte, esto pone de manifiesto la evolución histórica de la hermenéutica que ha propiciado la generación de vertientes, en particular a partir de la obra de Gadamer, que la han ampliado y enriquecido, para así tener un mayor rango en su fundamentación de las ciencias humanas. Esto nos ubica en el terreno de la ciencia bibliotecológica que en cuanto tal se levanta sobre los cimientos de las ciencias humanas. Pero esa base ha quedado enterrada entre las capas del positivismo que se le han sobrepuesto, de ahí que, como se buscó exponer con lo anterior, la hermenéutica puede contribuir a que recupere su identidad humanística y volver así a reorientar su camino: travesía que, además, nos puede conducir a una interpretación-comprensión bibliotecológica de las imágenes de los lectores en/del siglo XX.

1.1. Especificidad de la información visual.

Las imágenes son soporte de un tipo específico de información: visual, lo que no significa que sólo sean portadoras de información; como todo objeto de la realidad son poliédricas, ofrecen múltiples aspectos y pueden ser comprendidas desde diversos ángulos. Así, las imágenes entran en el horizonte de comprensión, por ejemplo, de la Historia del Arte, de los Estudios Visuales, del Diseño y hasta de ciencias como la Antropología, la Filosofía, la Historia, etc. De hecho, una amplia gama de especialidades estudia o hace uso de las imágenes y, esto, en función del aspecto o sector de la realidad que les es propio para su despliegue cognoscitivo; con lo que queda de manifiesto la versatilidad, plasticidad con que las imágenes pueden representar las múltiples y cambiantes facetas de la realidad.

Por su parte, la Bibliotecología no queda al margen de tal relación con las imágenes, dado que al sector de la realidad al que se avoca esta ciencia es al conocimiento y tratamiento de la información en sus múltiples manifestaciones. Una de las dimensiones de las imágenes consiste en contener información que se genera y desenvuelve en la realidad. Aunque es de señalar, como se indicó en el apartado anterior, el tipo de información sobre el que prioritaria y privilegiadamente se ha centrado la Bibliotecología a lo largo de la historia ha sido el de la información escrita, por lo que la información visual fue marginada dentro del conocimiento y los procesos organizativos de esta ciencia. Para poder acceder a la comprensión de la dimensión informativa de las imágenes y que nos abrirá la vía para alcanzar la información visual que nos ofrecen las imágenes de los

lectores, esto es, la práctica de la lectura, es conveniente partir de una definición primaria de las imágenes, para lo cual retomo la que nos brinda el especialista en el tema Jacques Aumont:

Las imágenes son, pues, objetos visuales paradójicos: son de dos dimensiones pero permiten ver en ellas objetos de tres dimensiones (este carácter paradójico está ligado, desde luego, a que las imágenes muestran objetos ausentes, de los que son una especie de símbolos: la capacidad para responder a las imágenes es un paso hacia lo simbólico). Sin embargo, al obtenerse mediante una proyección de la realidad tridimensional en sólo dos dimensiones, implican una pérdida de información por «compensación». Recordemos, en efecto, que hablando geoméricamente, una imagen en perspectiva puede ser la imagen de una infinidad de objetos que tengan la misma proyección: siempre habrá, pues, ambigüedad en cuanto a la percepción de la profundidad. El hecho de que se reconozcan casi infaliblemente los objetos representados, o al menos su forma, es, pues, algo notable: es forzoso pensar que, entre las diversas configuraciones geométricas posibles, el cerebro «elige» la más probable.⁷

Esta definición de Jacques Aumont compacta elementos sustanciales de lo que son las imágenes, por lo que resulta pertinente comentarlos: la cualidad bidimensional de las imágenes tiene la facultad de representar tridimensionalmente objetos ausentes, cuya ausencia asume un carácter simbólico. Es importante retener el hecho de que las imágenes tienen “potencialmente” la capacidad de representar cualquier objeto de la realidad. Al hacer uso, en este caso, del concepto de *representación* ha de entenderse en sentido amplio: representar entidades figurativas como abstractas; así como se hace referencia a la representación que se hace en una postura abstracta de las entidades geométricas de que se compone.

Pero, como añade Aumont, hay una pérdida de información por «compensación» cuando en las imágenes se hace una representación bidimensional de la realidad tridimensional, más aun, puede agregarse que tal pérdida también se da porque las imágenes sólo pueden representar algún

⁷ Jacques Aumont, *La imagen* (Barcelona: Paidós, 1992), 70.

aspecto de los objetos tridimensionales y no la integridad de los aspectos de tales objetos. Además, no olvidemos que las imágenes en términos de temporalidad sólo retienen un momento, mientras que la realidad siempre está cambiando, está en perpetuo movimiento, por lo que esos movimientos y sus cambios no quedan del todo registrados en las imágenes.

Esta pérdida de información en cuanto representación se compensa con la ganancia de información simbólica, por lo que puede hablarse de flujos o transferencias informativas entre las diversas dimensiones de las imágenes. Finalmente, la definición de Aumont nos remite al enfrentamiento de las imágenes con los espectadores, en términos de percepción, no de lectura de ellas. Percepción que es el nivel inicial de acercamiento a las imágenes, como fase de reconocimiento del contenido de las imágenes y que viene a ser el escalón primero que conduce a su lectura.

Ahora bien, por otra parte, la definición de Aumont nos ubica directamente en el centro de la relación entre las imágenes y la información, por lo que ahondar en el contexto sociohistórico que favoreció tal relación nos dará elementos para comprender mejor su conjunción. Hacia mediados del siglo pasado, más exactamente al término de la Segunda Guerra Mundial, las sociedades a lo largo del mundo experimentaron cambios profundos en sus diversas estructuras. Pero, sobre todo, los ámbitos donde los cambios de la posguerra incidieron con mayor amplitud fueron en la tecnología y en las comunicaciones, así como en una definida e integral conformación de la “sociedad de masas”.

El impulso de la tecnología bélica desembocó en el sofisticado desarrollo de las telecomunicaciones cuyo producto más notorio, en ese momento, fue la televisión, con lo que la información generada y difundida a través de tales medios (empresas y consorcios informativo-comunicacionales) sufrió un explosivo incremento exponencial. Esta oferta informativa tenía correlato con una sociedad en expansión, deseosa de dejar atrás los estragos de la guerra y que se articulaba masivamente en su demanda de información, la cual tenía derivación en un amplio registro de información de carácter recreativo, dirigida a la diversión. En semejante contexto se propicia también el incremento de la producción-distribución-consumo de imágenes de todo tipo; incluso, pasando a ser parte constitutiva de la vida cotidiana de las personas y las sociedades.

Así, la tendencia que las imágenes mostraban en su avance social, desde las décadas finales del siglo XIX, alcanza su mayor ampliación e impulso definitivo, cuya consumación se llevará a cabo con la tecnología cibernética en la segunda mitad del siglo XX. De esta manera imágenes e información inciden mutuamente en un momento propicio y favorecedor para ello.

Es de acotar que, ante la observación que se hace respecto a la incidencia entre imagen e información en susodicho contexto, no pretendo decir que no hubiera una interacción entre ambas con anterioridad, lo que busco expresar es su relación a partir de una concepción o conceptualización actualizada de información, es decir, lo que hoy se define como información (conjunto organizado de datos procesados), en la época previa al surgimiento de la imprenta se caracterizaba como saberes, representaciones o ideas. Es, precisamente, con la

impresión que comienza a perfilarse la noción de información y es en el siglo XX, con el despliegue de los medios de comunicación electrónicos, que la concepción de la información alcanza su acabado definitivo actual; de ahí que se señale la incidencia de la imagen y la información como actualmente se entiende. También en la segunda mitad del siglo pasado, en un contexto favorable con respecto a las condiciones tecnocientíficas y de las telecomunicaciones, se formula la teoría pionera de la información: teoría matemática de la información; creada por el ingeniero estadounidense C. E. Shannon.

La importancia de esta primigenia y técnica teoría de la información radica en que en ella están algunos de los elementos (en germen) que serán la base y punto de partida de las siguientes teorías de la información, que irán adicionando, ampliando y fundamentando mejor los elementos ausentes en la formulación de Shannon, permitiendo una comprensión más depurada y mejor sustentada sobre la especificidad de la información visual, propia de las imágenes.

La teoría matemática de la información, que tenía un objetivo instrumental: estaba centrada en el diseño y funcionamiento de las señales, concebidas éstas como energía mediante las cuales se codifica un mensaje que es transmitido a través de canales técnicos, para que al llegar al receptor sea decodificado. Esta incipiente teoría, con una concepción muy técnica, no se interesa en las cuestiones semánticas de los signos, esto es, respecto a los significados que se transmiten, ni tampoco en cómo el mensaje influye o afecta al receptor. Lo que interesa fundamentalmente al creador de esta teoría son los problemas técnicos de la transmisión.

Más allá de la influencia que esta teoría ha tenido en varios campos de conocimiento, en particular en el científico y tecnológico, su relevancia en términos más generales deben medirse en función de la concepción estructurada y explicativa que dio de un objeto o fenómeno tan complejo y evasivo como es el de la información, en un contexto en que tal fenómeno comenzaba a ser determinante para el desarrollo de las sociedades. Por lo que puede decirse que la teoría creada por Shannon le dio al fenómeno de la información una identidad que lo hizo reconocible y manejable para su conocimiento e implementación, tanto a nivel especializado como popular. De ahí que de una u otra manera varios de los supuestos de la teoría matemática de la información actúan en múltiples ámbitos en los que se apela a la información, aún y cuando se esté haciendo uso de posteriores y más sofisticadas teorías de la información para dar explicación de manifestaciones informativas como es el caso de la información visual, propia de las imágenes.

Una vez que la teoría matemática de la información puso de manifiesto sus limitantes otras teorías, posteriormente, buscaron cubrir las carencias de ésta, por lo que se formularon teorías con una capacidad explicativa más amplia y profunda. Teorías que pueden comprenderse como fases o aspectos en la elaboración de una Teoría General de la Información, tal como lo enuncia Gonzalo Abril, quien considera que la teoría de Shannon fue la plataforma para que diversos teóricos de distintas latitudes fueran agregando elementos para fundamentar mejor la teoría de la información.

Tales complementos o ampliaciones fueron cubriendo, sobre todo, niveles que abarcaban dimensiones más dilatadas de la realidad informativa, por lo que son estos niveles los que dan los elementos para caracterizar la especificidad de la información visual. Por lo que el estrato inmediato que se levanta sobre la teoría matemática de la información es la que cubre las carencias y vacíos de ésta, que Gonzalo Abril caracteriza como “cognitivo” o “proposicional”:

Pero la segunda acepción de la información, la semántico-cognitiva, recubre una amplísima extensión conceptual. En la tradición moderna de la lógica, se tiende a identificar la «información» con el *contenido de las proposiciones*, y éste con el conjunto formado por la *referencia* y el *significado*. La distinción entre referencia (*Bedeutung*) y significado (*Sinn*) fue propuesta por G. Frege (1984) a finales del siglo pasado: la referencia consiste en la denotación de algún objeto extralingüístico por parte de las expresiones; el segundo equivale al «modo en que se da el objeto». (...) En los estudios lingüísticos generalmente se ha identificado la información con el *contenido semántico* de una proposición o frase, aunque a veces también con una descripción global que abarca tanto las representaciones semánticas cuanto los *sentidos pragmáticos* que se producen en un contexto de comunicación lingüística particular.

(...) Thayer afirma que los procesos de comunicación organizan y convierten los *datos* propiamente dichos en *unidades de información*, y que es precisamente la información, no los datos, lo que constituye la materia prima del pensamiento, la decisión y el aprendizaje. Los datos remiten a algo que «está potencialmente a nuestro alcance», pero que ha de ser organizado *selectivamente*. La información remite a algo que *ya es inteligible* para nosotros «en forma de mensajes susceptibles de ser consumidos o elaborados en relación con hechos específicos de nuestro contexto externo». Es por ello, un «proceso de segundo grado» respecto a los datos mismos.⁸

Si la teoría del ingeniero Shannon se centraba en las señales que, en cuanto energía, pasaban a ser un problema de trasmisión técnica, dejando de lado los problemas semánticos de las señales, de los mensajes, la teoría semántico-cognitiva de la información busca cubrir esa asignatura pendiente. Con tal teoría se acentúa el interés por la estructura, organización y contenido de la información en términos semánticos y pragmáticos. Lo que implica la comprensión de la especificidad y contenidos de la unidad mínima de los datos pasando por su articulación mutua hasta configurarse propiamente en información: base de la

⁸ Gonzalo Abril, *Teoría general de la información* (Madrid: Cátedra, 1977), 30-31.

generación de conocimiento. Así, las señales o energía (en términos de la teoría matemática de la información) son la instancia intermediaria que conduce al conocimiento:

En las perspectivas actuales de la ciencia cognitiva se tiende a identificar el *conocimiento* como procesamiento de información *conceptual*, o de información *lingüísticamente articulada/ble*. De tal modo que hay también un nivel «sub-cognitivo» de la información: por ejemplo, la información neuroquímica de los genes, que se puede procesar sin cognición. El nivel sub-cognitivo del procesamiento de información tendría por contenido *datos, señales o estímulos* (se correspondería, nuevamente, con el primer nivel del cuadro), mientras que el nivel semántico-cognitivo tendría por o *símbolos* (término, este último, que recibe muy variadas acepciones teóricas).⁹

Es de acotar que la enunciación de éste aspecto de la teoría de la información incide y coincide con el momento de auge y reflujo de la semiótica como tendencia cultural y teórica predominante en las ciencias humanas y sociales. Y aunque tal formulación de la teoría de la información, con raigambre semiótica, estaba principalmente concebida para una vertiente predominante de la información textual tuvo la virtud de, a partir de la categoría de texto, dar razón de otras manifestaciones informativas. Así la imagen fue estatuida como un texto, el que por consiguiente estaba constituido y articulado a semejanza de la semántica textual. De ahí que la información visual de las imágenes fuera concebida como paralela a la información de un texto. Lo que vino a ser una alternativa y respuesta a la concepción prevaleciente respecto al conocimiento de las imágenes, como era el de la Iconología de la Escuela de Warburg.

Continuando con la propuesta de Gonzalo Abril, nos dice que una vez que se solventaron los huecos de la teoría matemática de la información, con la teoría cognitivo-semántica, lo que significaba darle contenido y estructuración a los datos

⁹ *Ibíd.*, 31.

y a la información, se plantea ahora ir más allá de la dimensión interna de la información: hacia la expansión e influencia social. La información no sólo es un constructo de datos sino también una construcción social, es decir, *una serie de términos que adquieren significado para mí y para mis semejantes*.¹⁰ Por lo que no se puede comprender lo que es la información si no nos remitimos a su fuente generadora y que es a la que finalmente retorna:

Nos interesaremos por una concepción muy amplia de la información, puesto que presuponiendo a la vez los procesos cognitivos, semióticos y técnicos la información se nos presenta como una *actividad social compleja*. En este nivel el acopio, tratamiento y transmisión de datos es imposible sin una elaboración o *construcción reflexiva* de marcos de interpretación y sin un contexto de actividad social que defina las condiciones (técnicas, lingüísticas, económicas, institucionales, políticas) de esa elaboración.

La tercera acepción concierne a la información como discurso, como práctica discursiva y como institución de la sociedad moderna. Hemos de contar, pues, con su dimensión histórica. La información no es ya un concepto formal (estadístico, cibernético o cognitivo) sino un fenómeno sociohistóricamente determinado (...)¹¹

Como puede apreciarse con esta fase de la teoría de la información se alcanza una concepción global, integradora del fenómeno, que permite comprenderlo en sus múltiples aristas. Y al concebirlo desde este último aspecto nos permite vislumbrar a la información como una “actividad social extremadamente compleja”, que ya no puede ser reducida sólo a la transmisión de señales de energía. Llegados a este punto la información se conforma en práctica discursiva que transfigura y conforma a las sociedades históricamente; cuyo impacto es más profundo en la medida que es vehiculizada por los medios electrónicos de comunicación. Tal expansión informativa es tan grande que se

¹⁰ “La realidad de la vida cotidiana se presenta ya objetivada, o sea, constituida por un orden de objetos que han sido designados como objetos antes de que yo apareciese en escena. El lenguaje usado en la vida cotidiana me proporciona continuamente las objetivaciones indispensables y dispone el orden dentro del cual la vida cotidiana tiene significado para mí. (... empero) se vuelve necesario explicar dicho significado mediante diversas fórmulas de legitimación, que deberán ser coherentes y amplias en términos del orden institucional, si pretenden llevar la convicción a las nuevas generaciones.” Peter L. Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad* (Argentina: Amorrortu, 2003), 37, 55, 82.

¹¹ Abril, *Teoría general de la información*, 33.

convierte en factor central para la organización social en sus múltiples estratos: económico, político, cultural; al grado que da lugar a una nueva configuración sociohistórica, la sociedad de la información y su consiguiente secuela la sociedad del conocimiento.

Paralelo a la gestión y desenvolvimiento de este aspecto de la teoría de la información se da el torrencial desbordamiento de múltiples tipos de imágenes, a lo que los medios masivos de comunicación han contribuido en gran medida. Innovadoras expresiones de imágenes se desarrollan en un contexto determinado por la visualidad. Lo que redundo en que las disciplinas que tradicionalmente habían sido legitimadas para tratar, estudiar, las imágenes, como por ejemplo la Historia del Arte, sean desplazadas por formas de conocimiento como los Estudios Visuales, cuyo rango de acercamiento, aceptación y reconocimiento de las imágenes tienen un más amplio registro de sus manifestaciones. Lo que por otra parte coadyuva a incrementar la aceptación de la esfera informativa que contienen las imágenes.

Es un hecho que uno de los canales privilegiados actualmente de comunicación informativa de la sociedad es por vía de las imágenes. Esta fase superior de la Teoría General de la Información nos permite comprender por una parte la dimensión social de la gestación de la información y de las necesidades y efectos que llena y produce; pero además nos muestra que la producción social de información es un proceso global, integrador de las múltiples expresiones informativas como son la oral, la escrita y la visual.

Lo que para nuestro caso viene a significar integración en sus múltiples niveles (cibernético-semántico-social) de la interacción de la información textual y visual, de la palabra escrita y la imagen. Habiendo hecho el recorrido por las fases o aspectos de la Teoría General de la Información expuesta por Gonzalo Abril, es pertinente ejemplificar de manera particular y concreta la especificidad de la información visual. Y esto lo llevaré a cabo utilizando los dos géneros de imágenes a los que se recurre para la comprensión de las imágenes de los lectores: pintura y fotografía.

A lo largo de la historia visual de la humanidad las distintas sociedades han creado varios géneros de imágenes, con los que buscaron dejar testimonio de lo que fueron e hicieron. El primero de esos géneros fue la pintura y desde su origen primigenio los hombres prehistóricos representaron su visión del mundo.¹² Las pinturas rupestres son la primera manifestación de la capacidad humana para dejar testimonio visual de lo que fueron a todas las generaciones posteriores. La pintura durante siglos fue convirtiéndose en un arte sofisticado y complejo en su capacidad de representar de múltiples formas la realidad; pero a su vez propició el surgimiento de otros géneros de imágenes como por ejemplo el grabado en sus diversos soportes y expresiones. El prestigio de la antigüedad y el fulgor de su perfección canonizaron a la pintura como el género de imagen más prestigiado y, por consiguiente, el más capacitado para representar artísticamente la realidad.

Durante siglos la pintura fue la que dio la información visual de las diversas sociedades y de sus respectivas realidades. Sin embargo, hacia mediados del

¹² V. Alan. H. Brodrick, *La pintura prehistórica* (México: FCE, 1950).

siglo XIX apareció un género de imagen totalmente nuevo y que vino a cambiar la concepción que se tenía de la imagen, y de la forma de representar la realidad: la fotografía; la cual revolucionó el universo de la información visual. A su vez, la fotografía abrió el camino para otros géneros de imágenes como, por ejemplo, la imagen cinematográfica, la cual se significa por representar el movimiento de la realidad, con lo que por primera vez aparece un género de imagen cuyo fundamento es el movimiento, la temporalidad; a diferencia de los anteriores géneros de imágenes caracterizados por su estatismo.

Así, pues, pintura y fotografía son dos géneros extremos y disimiles de imágenes y que, por lo mismo, en ellas se conforma la información visual de manera distintiva. Lo que es de subrayar, puesto que es una facultad esencial del saber bibliotecario el describir y organizar la información, en este caso visual y tener el criterio, el conocimiento de la especificidad de las distintas manifestaciones de la información visual correspondientes a los diversos géneros de imágenes, es fundamental para llevar a cabo esa labor sobre la información. Veamos cómo se conforma la dimensión informativa de la imagen pictórica y la imagen fotográfica.

Partamos de una afirmación: cada género de imagen proporciona información, la cual es el resultado de la elección de algunos aspectos específicos de la realidad; pero esto lo llevan a cabo las diferentes imágenes a partir de su propia especificidad. Jacques Aumont explica que un género de imágenes (o dispositivo como él define al género) es un conjunto de elementos destinados a una misión:

...el dispositivo es lo que regula la relación del espectador con sus imágenes *en un cierto contexto simbólico*. Ahora bien, lo que aparece al final de este panorama de los estudios relativos a los dispositivos de imágenes, es que este contexto simbólico es también necesariamente, un contexto social, puesto que ni los símbolos ni, más ampliamente, la esfera de lo simbólico en general, existe en abstracto, sino que son determinados por las características materiales de las formaciones sociales que los engendran.

Así, el estudio del dispositivo es forzosamente un estudio histórico: no hay dispositivo fuera de la historia. Esta observación puede parecer trivial (¿hay algún fenómeno humano que esté fuera de la historia?), pero no es inútil formularla explícitamente, al haber sido forjada la noción misma de dispositivo en el marco de un enfoque teórico tentado a menudo por la universalización de sus conceptos empezando por las nociones de inconsciente o de ideología, de las que nada prueba su aptitud para explicar unos efectos simbólicos producidos en todas las sociedades humanas.¹³

El conjunto de elementos que se aglutinan en una unidad son los cimientos sobre los que se va a levantar la especificidad de un género de imagen y con la conformación de su lenguaje propio y particular a través del cual se va a articular y transmitir su propia y diferencial información visual, la cual estará así en condición de cumplir su misión una vez que circule socialmente.

En cuanto al género pictórico puede decirse que cada pintura en su irreductible individualidad es producto de la relación que establece la subjetividad del pintor con la objetividad de la realidad, fuente de donde se gesta la información en ella contenida. Tal información se perfila en cuanto definitorio del lenguaje pictórico a partir de la conjunción de elementos materiales que se aglutinan en unidad, que en este caso son los distintos soportes como son el papel, la tela, la madera, etc., sobre los cuales se aplican una amplia variedad de sustancias como son los que componen los colores; los cuales a su vez son aplicados con distintos instrumentos como son, entre otros, los pinceles. Con todos estos materiales el pintor conforma manualmente su representación de un aspecto de la realidad: una imagen expresada en lenguaje pictórico:

¹³ Aumont, *La imagen*. 202-203.

En primer lugar y en lo que se refiere a la *arquitectura del texto pictórico*, la distinción entre semiótica figurativa y semiótica plástica... ofrece una alternativa interesante desde la posición de esta última en torno a su renuncia a sustituir los objetos de sentido manifestados a través del juego de las formas, colores y posiciones por una lexicalización inmediata de su dimensión figurativa. Rehusando la confusión entre *lo visible* y *lo decible* la semiótica plástica desemboca en una mayor aproximación entre cualidades visibles y cualidades inteligibles de los objetos de sentido visuales. Además de eliminar la distinción entre imágenes figurativas y no figurativas (...) Se hace, por tanto, necesario definir cuál es la naturaleza de los géneros, cuál es su función y si puede hablarse de un «sistema» de los géneros (Calabrese, 1981, 1985). La propuesta actual (Calabrese, 1985, 36-37) pasa por reconocer en los *géneros* tipologías de los discursos enunciados: *clases de discursos constituidos de específicas estructuras discursivas*. Desde este punto de vista, las teorías postclásicas basadas en una concepción de la realidad que permitía diseñar una serie de «mundos posibles» más o menos conformes a una norma subyacente (los géneros fantásticos, surrealista, realista) encuentran su ubicación en tanto que diversas estrategias de figurativización (procedimiento que confiere a una acción contornos figurativos y un anclaje espacio-temporal).¹⁴

Este lenguaje que articula una primera base informativa proporciona a cada pintura una semántica constituida por el conjunto de figuras plasmadas en cada una de ellas. Tal es el sedimento informativo de la imagen de la pintura y que se ha de tener, primeramente, en consideración cuando se proceda su descripción y organización bibliotecaria. El subsiguiente estrato de la información visual pictórica lo veremos más adelante. Ahora pasemos a revisar el estado equivalente en la fotografía.

Lo que de inmediato pone de manifiesto como diferencia del género fotográfico respecto a todos los anteriores géneros de imágenes es que es producto de un dispositivo tecnológico. Tal dispositivo productor de imágenes fotográficas va a transfigurar no sólo la concepción general de las imágenes, incluso como puede verse en su relación inicial con la pintura,¹⁵ sino también en la

¹⁴ Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen* (Madrid: Cátedra. Colección signo e imagen, 2007), 118.

¹⁵ “La invención de la fotografía se anunció en 1839. Muchos artistas, llenos de optimismo, sostuvieron entonces que la fotografía «se mantendría en su sitio», y que funcionaría, sobre todo, como una especie de criada para todo del arte. Pero esta actitud resultó ser tan presuntuosa como fútil. El nuevo medio de expresión artística estaba tan *en rapport* con la mentalidad de un amplio y creciente sector del público que se enorgulleció de sus logros mecánicos y, en parecida medida, con la preocupación, también creciente, de los artistas por la representación veraz, que no hubiera sido posible en modo alguno mantenerlo en

visión de la realidad y hasta en la vida de las personas. Desde el origen de su invención puso de manifiesto que lo que operaba como factor central en el dispositivo tecnológico en la producción de imágenes era la manipulación de la luz:

En 1839, se anunciaron dos procedimientos fotográficos de manera casi simultánea en Francia e Inglaterra: el daguerrotipo de Louis-Jacques-Mandé Daguerre y el negativo-positivo de William Henry Fox Talbot. El primero generaba una única imagen muy detallada sobre una placa de cobre chapada en plata, mientras que con el segundo se obtenían varias copias a partir de un solo negativo. Ambos se basaban en dos principios fundamentales de la química y la física, a saber, la reacción de determinados compuestos químicos a la luz y la creación de una imagen cuando la luz pasa a través de la abertura de una caja o un cuarto oscuros.¹⁶

El atributo de representar la realidad por mediación de la luz hizo que se le caracterizara como *escritura de luz*, que es lo que significa el término “fotografía”. Los elementos que se conjuntan en cuanto unidad para producir las imágenes fotográficas son las propias del dispositivo tecnológico: objetivo-mecanismo-disparador y la emulsión fotosensible, las cuales con el tiempo se depuraron y perfeccionaron conforme al propio desarrollo tecnológico. Al compás de tal desarrollo la fotografía fue configurando su propio lenguaje y con él la información visual definitoria de este género de imagen. Las fotografías o fotogramas de formato bidimensional y estáticas expresan una información del aspecto de la realidad inmediata que ha sido captada por el dispositivo tecnológico. Y aunque tal

situación de inferioridad. No es de extrañar que, en una época en la que la eficacia de las máquinas se consideraba una virtud esencial, una máquina con la que la naturaleza misma plasmaba sus propias imágenes cobrara autoridad suficiente para influir de manera fundamental en el arte... Pero posiblemente sea más importante observar que el entusiasmo inicial que produjo la fotografía se debió en buena parte a que confirmaba en gran medida los anteriores compromisos visuales de los artistas. Si el carácter general de la pintura hubiese sido, por azar, algo muy distinto, los artistas no habrían dispensado a la fotografía tan entusiástica acogida. La representación tonal de objetos y condiciones naturales transmitidos por la lente era esencialmente semejante a un estilo de pintura que estaba entonces en boga.” Aaron Scharf, *Arte y fotografía* (Madrid: Alianza Forma, 1994), 15.

¹⁶ William S. Johnson; Mark Rice, y Carla Williams, *Historia de la fotografía. De 1839 a la actualidad*. (China: Taschen. Bibliotheca Universalis, 2015), 36.

imagen pareciera una mera reproducción de la realidad, empero conlleva un lenguaje propio de tal dispositivo: de ahí que sus imágenes estén facturadas por un código y una gramática visual propia y distintiva, lo que viene a significar un tipo particular de información visual, como observa Susan Sontag:

En torno a la imagen fotográfica se ha elaborado un nuevo sentido del concepto de información. La fotografía no es sólo una porción de tiempo, sino de espacio. En un mundo gobernado por imágenes fotográficas, todas las fronteras (el "encuadre") parecen arbitrarias. Todo puede volverse discontinuo. Todo puede separarse de lo demás: sólo basta encuadrar el tema de otra manera.¹⁷

Tal es el sustrato informativo de la fotografía sobre el cual ha de incidir el primer acercamiento para describir y organizar su información visual. Pero sobre este sustrato se levanta otro estrato más refinado de información, el cual encuentra explicación en esa fase de la Teoría General de la Información que Gonzalo Abril define como semántico-cognitiva.

Cuando un espectador se encuentra ante un género particular de imagen de inmediato lo reconoce como pintura, fotografía, comic, etc. No es susceptible de confusión entre fotografía y cinematografía. Y la información que le brindan la reconoce como propia de un grabado o de una pintura. Pero la situación se torna un tanto confusa cuando la información específica, que ofrecen cada uno de los géneros, se vuelve heterogénea como, por ejemplo, el que la fotografía lo mismo nos muestre imágenes publicitarias que artísticas y, que la pintura exhiba imágenes científicas o políticas. Así, pueden llegar a combinarse, como puede ser el caso de una fotografía que nos muestra una imagen científica, pero que además tiene una declarada expresión artística. Todo lo cual nos viene a mostrar que los distintos géneros de imágenes (pintura, grabado, fotografía...), en cuanto que son

¹⁷ Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (México: Alfaguara, 2006), 16.

unidades que conjuntan una serie de elementos con una misión; elementos que interactúan entre ellos (como se ejemplificó con el caso de la pintura) generan una serie de datos o señales, como propone la teoría de Shannon y Weaver, y que constituyen lo que se denomina el grado de figuración o, en términos más técnicos, el grado de iconocidad, como lo explica Santos Zunzunegui:

Así hablaremos del grado de figuración de una imagen (idea de representación de objetos o seres conocidos), de grado de iconocidad (como opuesto al grado de abstracción y que hace referencia a la calidad de la identidad de la representación con el objeto representado), grado de complejidad –prestando especial atención al hecho de que no basta una mera consideración de la complejidad de la imagen en función del número de elementos que la conforman, sino que es imprescindible incluir en este terreno las competencias del espectador–, el tamaño (grado de ocupación del campo visual), los grosores de la trama y el grano, las distintas cualidades técnicas (contrastes, iluminación, nitidez, etc.), la presencia o ausencia del color, la dimensión estética –que introduce a la imagen en el campo que Roland Barthes denominó de la dispersión del sentido y el grado de normalización (ligado a las prácticas de copiadados múltiples y difusión masiva).¹⁸

Continuando con las subsiguientes fases de la Teoría General de la Información sistematizada por Gonzalo Abril puede decirse que los susodichos datos de base generados por la especificidad de cada género de imágenes, tienen además un contenido semántico. Por lo que al organizarse tales datos en unidades de información, puede pasar a convertirse, según sea el caso específico, en información publicitaria, artística o científica, presentada por mediación de la pintura o la fotografía; que en cuanto tal es un proceso de segundo grado con respecto a los datos mismos. Datos de segundo nivel que al ser organizados nos muestran, por ejemplo, pinturas o fotografías que exhiben imágenes con información artística o científica, o una combinación de ambas. Información visual que abre la puerta hacia la producción de conocimiento de/sobre el universo visual. Información, que por otra parte, es también (o debe ser) objeto central en

¹⁸ Zunzunegui, *Pensar la imagen*, 23.

los procesos técnicos de descripción y organización por parte del saber y los procedimientos técnico bibliotecarios.

Por último, cabe agregar que, en cuanto a la especificidad de la información visual y complementando con la explicación de la fase superior de la Teoría General de la Información, que las imágenes cumplen una misión social. La información visual es una actividad social compleja, como explica Gonzalo Abril, en este tercer nivel la información se estatuye “como discurso, como práctica discursiva y como institución de la sociedad”:¹⁹ lo que significa que la sociedad produce permanentemente, sin detenerse, información día tras día. Información de toda índole y en diversos grados de organización que se articula y circula a lo largo y ancho de la sociedad.

Entre esa información social, por supuesto, se encuentra la información referida a los lectores y sus multiformes prácticas lectoras. Información que es captada de múltiples maneras por los productores de imágenes para llevar a cabo su representación, con lo que están constituyendo un discurso que está conformado por datos que al estructurarse dan lugar a la información visual de los lectores y sus correlativas prácticas de lectura. Discurso visual que vehiculiza una información sobre el universo de la lectura textual, para que a su vez tales imágenes sobre la lectura sean objeto de lectura. Y en un nivel más conceptual objeto de interpretación hermenéutica, para contribuir con ello a su fundamentación como objeto de estudio para la ciencia bibliotecológica.

¹⁹ Abril, *Teoría general de la información*, 33.

2. Hermenéutica como teoría y método.

Toda historia de la Hermenéutica comienza por decirnos que la etimología del término nace en la antigua Grecia y que se remite al dios Hermes, mensajero entre los dioses y los humanos, esto es, que interpretaba los mensajes de unos para llevarlos a otros. De ahí que etimológicamente hermenéutica significa, aproximadamente, “enumeración del sentido”. Trasladado al latín se convierte en *Interpretatio*, término que es afiliado a la tradición jurídica y retórica, de lo que deriva el intérprete que es el intermediario autorizado frente a un documento:

Hermes, el mensajero de los dioses, ejercía una actividad de tipo *práctico*, llevando y trayendo anuncios, amonestaciones, profecías. En sus orígenes míticos, como más tarde en el resto de su historia, la hermenéutica, en cuanto ejercicio transformativo y comunicativo, se contrapone a la teoría como contemplación de las esencias eternas, no alterables por parte del observador. Es, ante todo, a esta dimensión práctica a la que la hermenéutica debe su tradicional prestigio: *hemeneutike techne, ars interpretationis, Kunst der Interpretation*: arte de la interpretación como transformación, y no teoría como contemplación.²⁰

Con el correr de los siglos la actividad hermenéutica pasaría por múltiples avatares hasta llegar al momento en que la cuestión del comprender se plantearía como un problema teórico. Y también como una cuestión medular de las ciencias humanas y sociales; lo cual, introduce, para nuestro tema, a la bibliotecología y el problema de las imágenes.

En el apartado inicial de este capítulo se buscó dar explicación de la azarosa, limitada y ambivalente relación entre la hermenéutica y la bibliotecología. Con lo que se daba razón del porqué ha sido poco aceptada y reconocida la presencia de la hermenéutica dentro de tal ciencia y, menos aún, concebida como una instancia para acceder al conocimiento de la información y de las imágenes o,

²⁰ Ferraris, Historia de la hermenéutica, 11.

más específicamente, de la información visual. Por lo que retomando algunos de los elementos que se expusieron en el primer apartado, avancemos un paso más en la exposición de otros aspectos de la hermenéutica, que den justificación para su integración en bibliotecología, esto significa adentrarnos en la dimensión del método y la teoría de la hermenéutica.

Puede decirse que mientras fue predominante en el quehacer y el conocimiento bibliotecológico la información emanada de la palabra escrita, la base cognoscitiva que actuaba sobre ese tipo de conocimiento era de corte positivista. Al grado de que parecía una simbiosis entre ambos; pero ello ha de verse como un momento en el desenvolvimiento histórico interno de tal ciencia. Debido al avance, como ya se expuso, de las imágenes y su mayor importancia en el terreno informativo, resulta conveniente la exploración por parte de la bibliotecología, de otros, y distintos caminos cognoscitivos para llevar a cabo su labor de organizar y conocer las múltiples y cambiantes manifestaciones informativas que se despliegan más allá de la palabra escrita. Por lo que la hermenéutica puede considerarse una instancia propositiva para hacer frente a la desbordada información visual, la cual ya no puede ser dejada de lado o minusvalorada por la bibliotecología.

Un vistazo rápido y general de la reciente historia de la hermenéutica, nos permite ver que se nos presenta como una trayectoria que en distintas fases se constituye en primer lugar como un método, para luego erigirse como una metodología de donde deriva una filosofía y, finalmente, una teoría. Así tendríamos claramente estructurada una concepción cognoscitiva en el que una

metodología, en cuanto teoría o reflexión del método, delinearía y orientaría el método; metodología que a su vez permitiría poner las bases para la fundamentación conceptual de la teoría. Dicho de esta manera, hace parecer a la hermenéutica como una propuesta cognoscitiva unitaria y concatenada. Sin embargo, en el terreno de los hechos, el recorrido de la hermenéutica no fue así, sino que ha pasado por fases contrapuestas; consideradas como fases donde la subsiguiente desplaza y supera a la anterior. Lo cual de cierta manera podría corregirse al implementar la hermenéutica a la bibliotecología, como podrá verse más adelante.

Quien encarna la fase de la hermenéutica, considerada como método es Schleiermacher (1768-1834). Este pensador (teólogo) es el primero en iniciar la reacción en cadena de cambios de la hermenéutica, puesto que durante siglos fue considerada simplemente como una técnica auxiliar al servicio de la interpretación de textos religiosos, jurídicos o literarios. El supuesto del que se partía para la implementación de la técnica hermenéutica es el que los textos propios de esos saberes tienen paisajes oscuros, por lo que hay que interpretarlos para comprender el sentido integral y profundo de tales textos. Schleiermacher, partiendo de esta tradición, agrega y formula elementos innovadores. Como el que se señale que en el discurso que nos ofrecen los textos se busca en el pensamiento lo que el autor ha pretendido expresar. Así es que a la normal actividad hermenéutica de interpretación gramatical del discurso de una lengua dada y su sintaxis, el teólogo alemán agrega una interpretación psicológica. Por lo que rastrea en el discurso la expresión de un alma individualizada:

Pero es fácil ver que toda obra es algo individual bajo una doble perspectiva. Cada una es algo individual en la esfera de la literatura a la que pertenece y forma con otras de contenido semejante un todo desde el que puede ser comprendida en una de las relaciones, a saber, en la lingüística. Pero también cada una es algo individual como acto de su autor y junto a sus otros actos forma el todo de su vida y, por tanto, es comprensible sólo desde la totalidad de sus actos, naturalmente según la medida de su influencia sobre ésta y de su semejanza con ella, en la otra relación, a saber, en lo personal. La diferencia entre un lector que logra la comprensión del todo por el camino descrito hasta ahora y otro que ha acompañado al autor toda su vida hasta la aparición de la obra y al que le sale al encuentro el hombre entero de manera más clara y determinada que a aquel [primero] tanto en la marcha de la totalidad como en todos los detalles, será cada vez más grande, por supuesto mayor o menor según la constitución de la obra. La misma diferencia se [dará] también entre éste último y el que, conociendo todo el campo de obras emparentadas, sabrá apreciar de modo completamente distinto el valor lingüístico de las partes individuales y el técnico de toda composición. Así pues, se concluye también para cada obra entera en tanto que individual lo mismo que se concluía para las partes más pequeñas. Incluso después de aquella repetida interpretación toda comprensión en esa relación superior sigue siendo sólo provisional y cada una nos aparece bajo otra luz cuando, tras haber recorrido todo el ámbito de la composición ligado a ella y después de haber conocido otras obras, también de género distinto, del mismo autor y tanto como sea posible toda su vida, volveremos a la obra particular.²¹

A través del marco global de las diferentes lenguas, el intérprete se abre paso para comprender (y aquí eso significa ponerse en el lugar del autor) lo que quiso decir el autor y así comprender su virtuosismo creador. Pero el aporte más sustancial y de mayor repercusión posterior de Schleiermacher a la hermenéutica fue su universalización. Una hermenéutica universal que no se restringe a las interpretaciones particulares de los textos bíblicos del derecho, sino que se amplía a todo tipo de texto de cualquier ciencia:

Pues bien debo volver una vez más sobre el hecho de que la hermenéutica no puede ser limitada únicamente a las producciones escritas; pues muchas veces me sorprende en medio de una conversación realizando operaciones hermenéuticas, cuando no me conformo con el grado usual de comprensión, sino que busco indagar cómo se ha producido en el amigo el paso de un pensamiento a otro, o cuando indago con qué opiniones, juicios e intenciones guarda relación el hecho de que se exprese precisamente así y no de otro modo sobre un objeto determinado. Los hechos de este tipo, que cualquier persona atenta testimoniará de sí misma, manifiestan de modo suficiente, pensaba yo, que la solución de la tarea para la que buscamos precisamente una teoría de ningún modo depende de la situación del discurso que la escritura fija para el ojo, sino que se encuentra siempre que tenemos que percibir pensamientos o series de ellos a través de palabras.²²

²¹ Friedrich D. E. Schleiermacher, *Los discursos sobre hermenéutica* (Navarra: Cuadernos de Anuario Filosófico, Serie Universitaria, 1999), 101-103.

²² *Ibid.*, 62-63.

Semejante estatuto universal de la hermenéutica la convirtió en un arte general del comprender. Por otra parte, al poner el acento en el acto de comprender en sí mismo, también se pone de manifiesto su contracara: la universalización del fenómeno de incomprensión. Por lo que la incertidumbre siempre se hace presente, qué nos asegura que una comprensión resulta ser la correcta. Para ello Schleiermacher propone, ante interpretaciones laxas que favorecen la incomprensión, una práctica estricta de comprensión atendida a reglas rigurosas, con lo que le da a la hermenéutica su pleno estatus de “método”. Bajo la organicidad del método la hermenéutica opera como un proceso sistemático de reconstrucción de un discurso para comprenderlo bien y con ello ponerle límite a la incomprensión:

Y como lo más pequeño está condicionado por lo mayor, que a su vez es uno más pequeño, claramente se sigue que también lo individual sólo puede ser perfectamente comprendido mediante el todo. Si desde aquí consideramos todo el trabajo de interpretar, tendremos que decir que avanzando paulatinamente desde el principio de una obra, la comprensión progresiva de todo lo individual y de las partes del todo que se organizan a partir de éste es siempre algo provisional, algo más perfecta cuando podemos abarcar una parte mayor, pero también recomenzando con nueva inseguridad y como en la penumbra, cuando pasamos a otra distinta, porque entonces tenemos ante nosotros de nuevo un comienzo aunque subordinado, sólo que cuanto más avanzamos, más se ilumina lo anterior con lo siguiente, hasta que, al final, como de golpe, todo lo individual recibe su luz plena y se presenta con un contorno puro y definido.²³

Así, el intérprete busca reconstruir el discurso como si fuera su autor. Con estas transformaciones que introdujo el teólogo alemán en el corazón de la hermenéutica puso en marcha la transfiguración de una técnica interpretativa que la llevó a convertirse en una teoría de enorme influencia en el siglo XX, al grado de que se ha dicho que es la centuria hermenéutica.²⁴ Ahora bien, respecto a lo dicho

²³ *Ibid.*, 93.

²⁴ “Todas estas novedades, como si hubiera distintos tipos de interpretación, en cierto modo como si se pudiera elegir entre ellas, por lo cual no valiera la pena hablar o escribir más, parecen encontrarse originalmente sólo en la expresión, pero por desgracia está bastante claro que no se han dado sin ejercer

cabe agregar en función de la bibliotecología que: aun y cuando Schleiermacher puntualiza la dimensión textual y el carácter discursivo del lenguaje, no podemos soslayar que ambos son vehículos de información. Toda lengua, todo discurso (sea oral o escrito) de una u otra forma transmiten información. La hermenéutica comprendida como método nos permite interpretar y comprender la información, en sus múltiples expresiones, lo que incluye al lenguaje de las imágenes que nos transmite una información visual. Lo que nos pone en camino a la siguiente transformación de la hermenéutica, llevada a cabo por el filósofo alemán Wilhelm Dilthey (1833-1911).

Con un giro más radical aún Dilthey convierte a la hermenéutica en una metodología de las ciencias humanas y sociales. ¿Cómo fue posible este impresionante salto? El siglo XIX se caracterizó por el gran desarrollo y consolidación de las ciencias naturales, las cuales, por lo mismo, se convirtieron en el gran modelo a seguir por el resto de las ciencias, es decir, humanas (que él denomina ciencias del espíritu) y sociales. Y ¿cuáles eran los factores en los que se fundaba tal predominio de las ciencias naturales?: su capacidad explicativa y el método científico. Por lo que, tanto ciencias humanas y sociales, debían sustentarse sobre tales factores para lograr una mejor fundamentación ante sus dispersiones y ambigüedades cognoscitivas. Ante tal panorama y el desarrollo que también están realizando las ciencias humanas y sociales, Dilthey busca otra vía: la creación de una metodología propia para tales ciencias, que claramente las

una influencia perniciosa sobre la cosa misma. Como tienen su razón de ser en la situación todavía caótica de esta disciplina, la forma que le corresponde como técnica y sus reglas, partiendo del simple hecho de la comprensión, sean desarrolladas en una estructura cerrada a partir de la naturaleza del lenguaje y de las condiciones fundamentales de la relación entre el que habla y el que percibe." *Ibíd.*, 123.

distinga de las ciencias naturales. Para ello parte de establecer las diferencias de los procesos cognoscitivos de ambos tipos de ciencias: las ciencias naturales buscan dar “explicación” de los fenómenos de la realidad en función de hipótesis y leyes; mientras que las ciencias humanas y sociales desean “comprender” los fenómenos propios de la individualidad histórica a partir de sus expresiones vitales externas fijadas por escrito. A partir de estos signos externos se conoce una interioridad, que se corresponde al sentimiento vivido del autor, el cual por medio de la comprensión busca ser re-creado por el intérprete en él mismo:

Ciertamente, las ciencias del espíritu aventajan a todo conocimiento natural en que su objeto no es un fenómeno ofrecido a los sentidos, no es un mero reflejo de algo real en una conciencia, sino que es él mismo realidad interna inmediata, y lo es como una conexión vivida desde dentro. Sin embargo, ya por el modo en que esta realidad está dada en la *experiencia interna* resultan grandes dificultades para su concepción objetiva. No se van a discutir aquí. Además, la experiencia interna, en la cual yo accedo interiormente a mis propios estados, jamás puede hacerme consciente, por sí misma, de mi propia individualidad. Solo en la comparación de mí mismo con otros tengo yo la experiencia de lo individual en mí; sólo entonces se me hace consciente lo que, en mi propia existencia, difiere de los otros; y a Goethe le sobraba razón cuando decía que ésta, la más importante de todas nuestras experiencias, se nos hace muy difícil, y nuestra idea de la medida, naturaleza y límites de nuestras fuerzas no deja nunca de ser muy incompleta. La existencia ajena, sin embargo, sólo se nos da, al principio, desde el exterior, en los hechos sensibles, en ademanes, sonidos y acciones. Solo a través de un proceso de reproducción de lo que afecta así a todos los sentidos en signos aislados, llegamos a completar ese interior. Todo, la materia, la estructura, los rasgos más individuales de este completar, hemos de transferirlo desde nuestra propia vitalidad.²⁵

De este modo, para Dilthey, el componente hermenéutico esencial de las ciencias humanas se funda en: lo vivido, la expresión y la comprensión. A lo que el filósofo alemán agrega que el rol fundamental de la hermenéutica debe ser sustentar teóricamente la validez universal de la interpretación. El colofón de todo esto es que la hermenéutica se estatuye como una reflexión metodológica respecto de la verdad y el estatuto científico de las ciencias humanas (y sociales). La hermenéutica es, por tanto, la instancia cognoscitiva que ha de poner al día (al

²⁵ Wilhelm Dilthey, *Dos escritos sobre hermenéutica: El surgimiento de la hermenéutica y los Esbozos para una crítica de la razón histórica*. (España: Istmo, 2000), 25.

paralelo de las ciencias naturales) la metodología de las ciencias del espíritu, con lo que les da respetabilidad:

Al determinar ésta posibilidad de una interpretación universalmente válida a partir del análisis del comprender. Avanza finalmente hasta la solución del problema totalmente universal con el que se inició este ensayo; junto al análisis de la experiencia interna aparece el análisis del comprender, y ambos le dan conjuntamente a las ciencias del espíritu la prueba de la *posibilidad y límites* de un conocimiento de validez universal en ellas, en tanto que estas ciencias se hallan condicionadas por el modo en que nos son dados originariamente hechos psíquicos.²⁶

Cabe señalar que, hacia el final de su producción teórica, Dilthey le dio un giro a su concepción de la hermenéutica, con lo que él mismo superaba su programa de una metodología de las ciencias del espíritu. Tal avance consistió en que la comprensión, que es fundamento de las ciencias humanas, es la extensión, la búsqueda de comprensión propiamente inherente a la vida humana; en otras palabras, la interpretación y la comprensión no son sólo métodos específicos de las ciencias del espíritu, sino que resulta una búsqueda de sentido aún más originaria de la vida misma. Esta vía es principalmente por la que transitarán sus continuadores.

Es pertinente hacer algunas observaciones respecto a la concepción de Dilthey. Como se explicó, Dilthey representa un paso adelante respecto a la propuesta de constituir a la hermenéutica en un riguroso método de interpretación por parte de Schleiermacher, ya que pretende que la hermenéutica, cuyo fundamento es la comprensión, sea el basamento cognoscitivo sobre el que se fundamenten las ciencias del espíritu. Pero tal proyecto tiene una fisura, una contradicción que va a hacer que el propio Dilthey busque al final otra salida. Tal contradicción consiste en que aunque pretenda darle un fundamento, a partir de la

²⁶ *Ibíd.*, 33.

comprensión a las ciencias humanas, en el fondo es una salida paralela, análoga al de las ciencias naturales: la objetividad fundada en una metodología, para darles un rigor semejante al de las ciencias naturales. En otras palabras quería hacer de las ciencias humanas una hermana paralela, aunque con señas propias y diferenciales; esto debe comprenderse a partir del modelo positivista dominante en el siglo XIX.

Lo recuperable de tal proyecto es precisamente la especificación de esas señas de identidad propia y diferencial de las ciencias humanas. Lo cual nos remite a la bibliotecología: Dilthey consideraba que era a partir de las producciones escritas del pasado, propias de cada una de las áreas de estudio de las ciencias del espíritu, que por vía de la interpretación podía comprenderse la individualidad con que se expresaba la vida humana:

¡Cuán claramente se muestra en el reproducir y el revivir de lo extraño y de lo pasado que el comprender se basa en una particular genialidad personal! Pero, como constituye una tarea importante y duradera, en tanto que fundamento de la ciencia histórica, esta genialidad personal se convierte en una técnica, y esta técnica evoluciona con el desarrollo de la conciencia histórica. Está vinculada a que las manifestaciones de la vida fijadas de modo permanente se presenten a la comprensión de tal modo que ésta pueda regresar a ellas una y otra vez. Al comprender técnico de manifestaciones de la vida fijadas de modo permanente lo llamamos *interpretación*. Ahora bien, dado que sólo en el lenguaje encuentra la vida espiritual su expresión completa, exhaustiva y por ende posibilitadora de una captación objetiva, la interpretación culmina en interpretación de los vestigios de la vida humana contenidos en la *escritura*. Esta técnica es la base de la filología. Y la ciencia de esta técnica es la hermenéutica.²⁷

Concepción en la que encuadra de manera precisa la bibliotecología, lo que deja de manifiesto su raigambre humanista: los textos (la producción escrita), escritos en las diversas lenguas, tienen el factor común de articular y transmitir información, la cual es la que comunica la individualidad humana; la que es comprendida por la vía informativa.

²⁷ *Ibíd.*, 197.

La bibliotecología cuyo objeto central es la información registrada, pasa por este hecho a ser por definición una ciencia humana cuya función definitoria, con su actividad de descripción, organización y comprensión de la información, de indicar por derivación la dimensión humana de la textualidad de las diversas ciencias, incluyendo las ciencias naturales. Es de agregar que la transición que sufre la *hermenéutica clásica* con Schleiermacher y que continúa con Dilthey, se significa por conducir a lo que se ha caracterizado como la *hermenéutica filosófica*, la cual acaba por definirse y consolidarse con Heidegger y aunque a éste no le interesa la cuestión de la fundamentación de las ciencias humanas le va a dar un giro radical:

Heidegger considera este comprender como secundario, pero define su hermenéutica del comprender de manera aún más universal. Heidegger elabora su nuevo concepto del comprender por medio de un sondeo de la fórmula «entenderse con algo» (*sich auf etwas verstehen*) o «entender algo» que indica menos un saber que una habilidad o el dominio de una práctica. «Entenderse con una cosa» significa estar a la altura de ella, saber arreglárselas con ella. Así, se podría decir de un deportista que entiende de fútbol. No nos referimos en este caso a un saber, sino a un dominio generalmente no explícito, una maestría, incluso un «arte». Pero no sólo cabe pensar en logros sobresalientes. Toda nuestra vida está entrelazada por tales «habilidades»: entendemos de tratar a otras personas, de resolver asuntos, de pasar el tiempo sin disponer de un saber especial en estas cosas.²⁸

De esta forma, entre las transformaciones que va a realizar es la formulación de una concepción que denomina *hermenéutica de la facticidad*. La cual, de manera breve, consiste en hacer de la hermenéutica, es decir, de la comprensión de un factor fundamental del ser humano de su estar en el mundo: las personas buscan por definición comprender el mundo que les rodea y esto repercute en la comprensión de ellos mismos, de lo que son, lo cual determina su actuación, su accionar en el mundo. Al comprender la realidad que me rodea me

²⁸ Grodin, *Introducción a la hermenéutica filosófica*, 140-141.

comprendo a mí mismo. Así le da una profundidad ontológica a la hermenéutica y una universalidad inusitada.

Pero es el discípulo de Heidegger el que concluyó y consolidó las transformaciones de la hermenéutica: con Hans-George Gadamer alcanza su forma definitoria la hermenéutica filosófica, la cual será el punto de referencia en la conciencia general. Partiendo de la concepción de Heidegger, pero regresando a la problemática de Dilthey, Gadamer busca redefinir el estatuto, la fundamentación de las ciencias humanas. Y para ello comienza replanteando el problema del método en las ciencias humanas, así como la cuestión de su verdad. De ahí que su principal obra lleve el título de *Verdad y método*; obra que le dio centralidad y un estatus privilegiado a la hermenéutica en el pensamiento y la cultura del siglo XX y lo que va del XXI. Gadamer especifica que por su carácter definitorio el método (y principalmente en las ciencias naturales) tiene un fundamento y accionar que no es compatible con lo que en realidad son las ciencias humanas:

De este modo ya desde su origen histórico el problema de la hermenéutica va más allá de las fronteras impuestas por el concepto de método de la ciencia moderna. Comprender e interpretar textos no es sólo una instancia científica, sino que pertenece con toda evidencia a la experiencia humana del mundo. En su origen el problema hermenéutico no es en modo alguno un problema metódico. No se interesa por un método de la comprensión que permita someter los textos, igual que cualquier otro objeto de la experiencia, al conocimiento científico. Ni siquiera se ocupa básicamente de constituir un conocimiento seguro y acorde con el ideal metódico de la ciencia. Y sin embargo trata de ciencia y trata también de verdad. Cuando se comprende la tradición no sólo se comprenden textos, sino que se adquieren perspectivas y se conocen verdades. ¿Qué clase de conocimiento es éste, y cuál es su verdad?²⁹

El método establece una distancia entre el observador y el objeto observado: el método científico por necesidad establece esta distancia porque es un objeto de la naturaleza y en cuanto tal se busca conocer las leyes generales

²⁹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método I*. (Salamanca: Ediciones Sígueme, 1993), 23.

que lo homologan y rigen, de donde se deriva su verdad. Gadamer señala que esa “comprensión” distante, para nada es la apropiada para las humanidades; por la obvia razón de que el espectador está inherentemente comprometido con los diversos objetos con que tratan las distintas disciplinas humanísticas. Lo que conlleva la rehabilitación de la marginada tradición del humanismo, el cual a contramarcha de las ciencias naturales no pretende producir conocimientos objetivos y mensurados, su objetivo es la formación del individuo a partir del desarrollo de su juicio, que es la base de la formación del sentido común, con lo que los individuos se elevan a lo universal, con lo que así reconocen su finitud, pero no como lo buscan las ciencias naturales.

Esta idea del individuo es el modelo de las ciencias del espíritu; tal es la vía para acceder a la verdad de estas ciencias y no por mediación del método a la manera de las ciencias naturales, de ahí que la instancia idónea para acceder a esa verdad sea la hermenéutica:

El fenómeno de la comprensión no sólo atraviesa todas las referencias humanas al mundo, sino que también tiene validez propia dentro de la ciencia, y se resiste a cualquier intento de transformarlo dentro de la ciencia, y se resiste a cualquier intento de transformarlo en un método científico. La presente investigación toma pie en esta resistencia, que se afirma dentro de la ciencia moderna frente a la pretensión de universalidad de la metodología científica.³⁰

Siguiendo en esta línea argumentativa, Gadamer añade que esa forma de encuentro con la verdad encarna a su vez el encuentro del individuo consigo mismo. Lo que tiene relación directa y concreta con las obras, que pueden ser textos o imágenes, es la verdad que ellas ofrecen al individuo, cuando estas lo interpelan. Por lo que la verdad no se desprende del enfoque personal sino de la

³⁰ *Ibidem.*

obra misma que abre los ojos de quien está ante ella, sobre aquello que es, es decir: mi perspectiva se ensancha y cambia ante la obra, se me presenta como una imposición ante la cual no puedo estar indiferente. La realidad se transfigura en una obra que nos pide que transformemos nuestra vida. Para Gadamer las ciencias humanas dependen de acontecimientos (la obra que nos interpela), que se posesiona de nosotros y nos permite acceder a la realidad, en eso radica su verdad.

Avanzando un paso más, Gadamer explica que la comprensión con que accedemos a la verdad se encuentra surcada por la tradición, la cual se construye por lo que hereda del pasado y recibe del presente.³¹ De ahí su revalorización de los prejuicios. No hay conocimiento que de una u otra forma esté tocado por los prejuicios. Por lo que no son del todo negativos, la distancia temporal es la que permite valorar los *buenos* de los *malos* prejuicios. Pero a lo que también esto nos remite es al fluir permanente, indetenible, de la historia, cuyos efectos se manifiestan a todo lo largo y ancho del presente: a esto lo llama historia efectual, es el trabajo subterráneo de la historia, por lo que el propósito de Gadamer es

³¹ “Firmemente persuadido de la falsedad de las posiciones rupturistas basadas en la idea de que no es posible establecer un riguroso diálogo continuo con todo lo anterior, Gadamer se reveló como un defensor de la emergencia de las tradiciones y la necesidad de mantener una memoria viva acerca de los legados culturales, entendidos estos como una experiencia colectiva cuyo sentido no se agota y puede ser sometido a crítica. Además de eso defendió que el fundamento filosófico de estas posiciones se basa en el hecho de que las obras que forman parte de las tradiciones literarias y científicas están escritas, y el medio lingüístico que actúa como un canal para su difusión favorece precisamente la revisión y ampliación de las interpretaciones. Según el maestro marburgues, cuando se alcanza el desarrollo de una tradición escrita, en ella no solo se da a conocer algo individual, sino que se hace presente también todo a una humanidad pasada. De este modo no resulta exagerado afirmar que los textos hacen hablar a un todo”. María G. Navarro, *Gadamer. Los seres humanos se relacionan con el mundo a través del lenguaje*. (España: RBA Coleccionables, 2015), 96.

generar una conciencia adecuada para comprender ese trabajo de la historia.³² Conciencia que a su vez es resultado también de tal historia. Esto nos conduce directamente a una idea esencial para los objetivos de nuestro tema: la “fusión de horizontes”. Comprender el pasado, no es escapar del presente y sus prejuicios, para situarse en el pasado, sino más bien traducir el pasado a los lenguajes del presente, donde se fusionan los horizontes del pasado y el presente:

En realidad el horizonte del presente está en un proceso de constante formación en la medida en que estamos obligados a poner a prueba constantemente todos nuestros prejuicios. Parte de esta prueba es el encuentro con el pasado y la comprensión de la tradición de la que nosotros mismos procedemos. El horizonte del presente no se forma pues al margen del pasado. Ni existe un horizonte del presente en sí mismo ni hay horizontes históricos que hubiera que ganar. *Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos «horizontes para sí mismos»*. La fuerza de esta fusión nos es bien conocida por la relación ingenua de los viejos tiempos consigo mismo y con sus orígenes. La fusión tiene lugar constantemente en el dominio de la tradición: pues en ella lo viejo y lo nuevo crecen siempre juntos hacia una validez llena de vida, sin que lo uno ni lo otro lleguen a destacarse explícitamente por sí mismos.³³

Cuando tal fusión se logra, ya no es posible distinguir lo que es propio del pasado o del presente, lo que se correlaciona con la fusión del interprete con lo interpretado: el intérprete al comprender pone parte de sí y esto que él pone en su época, su lenguaje. Se interpreta un texto, una imagen a partir de las preguntas que plantea nuestro tiempo. La comprensión viene a ser la aplicación de un sentido al presente. Con lo que queda manifiesta la oposición de Gadamer del método y la metodología de Schleiermacher que no tienen en consideración el

³² “Porque precisamente contra el orgullo ilustracionista de la conciencia histórica se alza el concepto de Gadamer acerca de la «eficacia histórica». En efecto, la «eficacia histórica» no sólo constituye la historia de la recepción, que puede conocerse y objetivarse, sino que es la historia que nunca llega a ser plenamente evidente, en la cual se halla toda conciencia e ¡incluso la conciencia histórica! La conciencia histórica olvida que sigue siendo siempre una conciencia obrada por la eficacia histórica. El término «eficacia» (*Wirkung*) acentúa aquí que esa que esa historia actúa incluso allá donde no se sospecha o no se percibe que lo está haciendo. Lo de *Wirkungsgeschichte* (eficacia histórica) es un bonito término, porque en alemán designa no sólo el proceso de acción (*Wirkungsprozeß*, es decir, la acción de la historia) sino también el producto de ese proceso (la «historia» e igualmente nuestra «conciencia»). Los prejuicios del individuo, que constituyen «mucho más que sus juicios, la realidad histórica de su ser» (WM, 281 [VM1, 344]), son la obra realizada por la «eficacia histórica”. Grodin, *Introducción a Gadamer*, 147.

³³ Gadamer, *Verdad y método I*, 376-377.

presente, ya que lo consideraban una amenaza para la objetividad, la cual sólo podía alcanzarse en las ciencias del espíritu a partir del conocimiento del pasado.

Por último, es importante mencionar las consideraciones de Gadamer con respecto al lenguaje, para él el despliegue de la comprensión y su objeto son en esencia lingüísticos. Comprender es ser interpelado por un significado, para traducirlo a nuestro lenguaje, puesto que todo pensamiento es búsqueda de lenguaje. Pero también el objeto de la comprensión es lingüístico: el mundo se presenta mediante el lenguaje. Todo lo que puede ser comprendido se articula de forma lingüística. El lenguaje es el factor universal en el que están sumergidos el ser y la comprensión; con lo que la hermenéutica alcanza su máximo nivel de universalidad. Va más allá de una mera reflexión de las ciencias del espíritu para proyectarse hacia una reflexión universal respecto a la forma lingüística de la experiencia humana del mundo y del propio mundo:

El que la esencia de la tradición se caracterice por su lingüisticidad no carece de consecuencias hermenéuticas. Frente a toda otra forma de tradición, la comprensión de la tradición lingüística mantiene una primacía particular. (...) El que la esencia de la tradición se caracterice por su lingüisticidad adquiere su pleno significado hermenéutico allí donde la tradición se hace *escrita*. En la escritura se engendra la liberación del lenguaje respecto a su realización. Bajo la forma de la escritura todo lo transmitido se da simultáneamente para cualquier presente. En ella se da una coexistencia de pasado y presente única en su género, pues la conciencia presente tiene la posibilidad de un acceso libre a todo cuanto se ha transmitido por escrito.³⁴

La concepción de la hermenéutica de Gadamer también aporta, dentro de su propia especificidad en el desarrollo hermenéutico, elementos para la bibliotecología en su comprensión de las imágenes. Su idea de la obra como vórtice donde inciden pasado y presente y, con ello, el encuentro del individuo consigo mismo al ser interpelado por ella, de donde se desprende la verdad; así

³⁴ *Ibíd.*, 468.

como el que la obra además es producto de un lenguaje y que se transmite por medio del lenguaje, el cual está cincelado por la tradición y con ello se realiza la experiencia del mundo y del mundo mismo, toda esa visión hermenéutica puede ser implementada a la bibliotecología al ser considerada la obra como soporte de la información. Por lo cual, en tal información inciden el pasado y el presente y por medio de un lenguaje específico (propio de la palabra escrita o de las imágenes) nos comunica la experiencia del mundo. Y en el mundo se genera la información y a través de él se expande para ser captada y comprendida por las personas que la interpretan.

Por último es de subrayar que, como ya se explicó a lo largo de esta breve exposición sobre el desarrollo moderno de la hermenéutica, aunque pareciera que cada nueva concepción de la hermenéutica supera, desplaza y deja atrás como inoperante a la anterior, no es así, como hemos visto cada una tiene sus valores por sí misma y, en cuanto tal, pueden aportar elementos específicos que enriquecen aspectos particulares de la bibliotecología. Por lo que aquí se propone ver el desenvolvimiento de la hermenéutica como un proceso integrado que se despliega en fases distintivas y, por lo mismo, en conjunto la hermenéutica viene a ser un aporte sustancial e integral para la bibliotecología.

2.1. Interpretación como vía de acceso a la información visual.

A lo largo de los apartados anteriores de este primer capítulo se buscó poner de manifiesto la importancia de la incorporación de la hermenéutica en la bibliotecología: resaltando el que la hermenéutica viene a ser una instancia de conocimiento idóneo para la bibliotecología por su carácter fundamentador de las ciencias humanas. Lo que asimismo significa ratificar la especificidad humanística de la propia bibliotecología. Pero más aún, la implementación de la hermenéutica le proporciona a la bibliotecología elementos de orden teórico e instrumental tanto para comprender a su objeto central de estudio como es la información en sus múltiples expresiones registradas, como para llevar a cabo la interpretación en la sustancial actividad técnica de organizar la información.

Asimismo, se pudo apreciar que la hermenéutica a lo largo de su desenvolvimiento histórico, sobre todo en su fase moderna que va de Scheiermacher hasta llegar a Gadamer (pasando principalmente por Dilthey y Heidegger) se ha transfigurado notablemente, pasando de ser un instrumental método de interpretación de cualquier expresión (ciencia) escrita hasta convertirse en una expresión del ser del hombre, que al comprender su mundo y su historicidad se comprende a sí mismo.

Pero a lo largo de esa trayectoria de la hermenéutica, aún con sus radicales transfiguraciones, siempre prevalece la unidad y la continuidad expresada en el sentido de la interpretación y la comprensión. Estas dos instancias que son el

fundamento de la hermenéutica al ser trasladados a la bibliotecología le permiten alcanzar una visión más amplia y un trabajo más profundo y sistemático con la información, que en cuanto a nuestro tema en particular con la información visual, y en la interpretación y comprensión más focalizada de las imágenes de los lectores. Información visual que, como también se explicó, tiene un carácter propio, específico y definitorio en relación a la información propia de la palabra escrita.

Como ya se detalló, Schleiermacher se significó en la larga historia de la hermenéutica por haber dado lugar a la primera gran transformación en ella. Al universalizar la hermenéutica la llevó más allá de la sola interpretación de los textos religiosos, literarios o jurídicos, para abarcar cualquier texto de la disciplina o tipo que fuera, aunque de cualquier forma de expresión comunicativa entre las personas. De ahí que la hermenéutica en la versión de éste teólogo alemán puede acceder a la interpretación de la información visual. Recordemos que Schleiermacher estructuró su hermenéutica sobre la base del despliegue de una dualidad de la misma: la dimensión más inmediata de un texto, la gramatical; a través de la interpretación de la organización textual de las palabras y las frases se podían clarificar los pasajes oscuros o difíciles para acceder a la plena comprensión del texto en su aspecto formal. Pero esto nos remitía a su vez a la interpretación de una esfera más profunda del texto, la que nos remite a la psicología del autor, aunque más exactamente habría que decir al pensamiento de quien escribió el texto.

Lo que nos permite comprender como se articula el pensamiento del autor al desplegarse en la escritura. La dialéctica entre estas dos esferas del texto busca que la comprensión haga que nos pongamos o nos traslademos en el pensamiento del autor. Este proceder metódico de la hermenéutica, para Schleiermacher se enmarca en lo que define como el *círculo hermenéutico*, el cual por niveles se va elevando de los aspectos internos del texto hacia los externos hasta recalcar en el contexto histórico social, para de ahí remitirse nuevamente en su dimensión interna. La interpretación emprendida en cada una de esas fases del círculo hermenéutico termina por darnos una comprensión integral del texto y, por consiguiente, de su sentido:

Ya nos referimos (cfr.1) a sus dos formas de la interpretación, gramatical y técnico-artística (que a la altura de los discursos de 1829 se llama también o incluye la psicológica). Si en algo insiste Schleiermacher es en que no se trata de sentidos diferentes, sino de dos aspectos de una relación dialéctica: «2. Como progresión de un detalle a otro, la interpretación técnica presupone la interpretación gramatical [...] 3. La terminación del aspecto gramatical presupone el aspecto técnico». Y ello porque cualquier texto es, a la vez, concreción de un momento histórico de la lengua en su conjunto, y de la evolución de un pensamiento individual, en el modo como ese pensamiento responde a los anteriores, personales del autor y de quienes le han precedido. Algo así dice Bajtin (1979:296) cuando afirma que todo texto presupone un sistema comprensible para todos, pero que es, a la vez, algo individual, único e irrepetible. De ahí que insistiera Schleiermacher en que «no hay comprensión más que en la imbricación de estos dos momentos» (1819/1987:115); y en que el trabajo de la gramatical no se termina hasta que se hace superflua la técnica, y viceversa. Lo que constituye una nueva versión del todo y la parte o, si se prefiere, del círculo hermenéutico. Bien podemos retener esta dialéctica, ya que quien interpreta se encuentra en un caso semejante al del que traduce un poema de otra lengua: intenta llegar a una idea provisional del conjunto para luego precisar el sentido frase por frase y, finalmente, hacerse con él en conjunto y, visto como poema, ser capaz de apreciarlo. Así que nuestro trabajo es: primero, comprender la obra como texto: en su estructuración y articulaciones, género, etc. (en otras palabras, podemos muy bien retener el concepto de interpretación gramatical, que Betti, 1955:§22, llama con buen criterio «filológica»). Y segundo, comprenderla como «aparato técnico de la realización estética» (Bajtin, 1924: 23), que englobaría los aspectos técnico y psicológico de Schleiermacher.³⁵

³⁵ «El primer paso para la determinación del sentido deberá ser la lectura. No hace falta aquí ninguna «teoría de la lectura», sino remitirse a su aspecto práctico: recorrer un texto a lo largo de su construcción, que hace surgir significados a lo largo de todo el proceso. Y éste es imprescindible si es que estamos ante textos eminentes, cuyas palabras no se cancelan en la transmisión del significado, sino que piden ser oídas siquiera ser idealmente para el oído interior: Dilthey (1923: 335) nos ha transmitido el proceder de Schleiermacher ante los textos: a) primero procedía a una lectura rápida para llegar a una sinopsis de la articulación general; b) luego

Ahora bien, es de señalar que para Schleiermacher la hermenéutica no se despliega bajo el imperativo de la comprensión, sino por el contrario, desde el horizonte de la incomprensión, de los malos entendidos. La incomprensión es la fuerza motriz que impulsa a alcanzar un momento de comprensión que, por lo mismo, es provisional porque los malos entendidos vuelven a hacerse presentes; es un proceso inacabable.

También es de aclarar que si bien Schleiermacher universalizó la hermenéutica para extenderla a otras expresiones textuales y comunicativas, la imagen no estaba entre sus consideraciones, su contexto era muy diferente al nuestro donde las imágenes tienen una posición predominante. Pero esa misma universalización de la hermenéutica abre la puerta, está implícito, para llevar a cabo la interpretación y comprensión de las imágenes, comenzando desde su deceso a partir de la vertiente metódica hermenéutica. Imágenes que son portadoras de información visual al igual que los textos; pero cualidad diferencial respecto a la información textual. La hermenéutica en la vertiente de Schleiermacher, por consiguiente, es un método que puede interpretar tanto a los textos como a las imágenes, para comprender su sentido: lo que también conlleva

establecía la conexión entera por tanteo; c) luego aclaraba las dificultades y se detenía en los pasajes que pudiera dar un atisbo de la composición; d) luego empezaba el trabajo propiamente dicho de la interpretación. Y en efecto, en diversos lugares Schleiermacher recurre a la lectura cursiva, de corrido, como forma de fijar un sentido del conjunto, desde luego conjetural, que sirva como punto de partida. Naturalmente, tras el intento de ganar una perspectiva de conjunto, vendría la «lectura lenta» del filólogo, ineludible, reivindicada por Nietzsche en diversos lugares. Y en ella, los lugares problemáticos, tal vez habrá que recurrir al análisis según conceptos gramaticales, por ejemplo, identificando sujeto, predicado, complementos, porque no siempre el sujeto gramatical coincide con el tema de la articulación tema/remata. Aunque, respecto de las versiones lingüísticas del problema, deberíamos tener en cuenta que los conceptos gramaticales, cumplida su función de cuidar a la comprensión, deben desaparecer. La gramática aísla clases de palabras, relaciones y categorías; la interpretación relaciona palabras con vistas a la comprensión. Y ello porque el lenguaje se estructura en forma de secuencia discursiva, que es la que sigue también la comprensión, así que «la estructura del lenguaje y la del entender coinciden». Fernando Romo Feito, *Hermenéutica, interpretación, literatura*. (Barcelona: Anthropos Editorial, México: UAM-Iztapalapa, 2007), 131-132; 137-138.

que, en cuanto método, puede acceder a la interpretación de la información de la que son portadoras textos e imágenes, con lo que se comprende el contenido específico de uno y otro tipo de información.

Con anterioridad se explicó el carácter de la información, en base a la teoría general de la información, la cual es el resultado de integrar tres teorías y niveles de información. El nivel primario es el formulado por Shannon con su teoría matemática. Pero los dos siguientes son los que aquí resulta pertinente traer a colación: la teoría cognitivo-semántica y la teoría social. Con la primera se acentúa el contenido y estructuración de los datos en términos semánticos y pragmáticos. Lo que a su vez entraña la articulación mutua de los datos, lo que conforma en cuanto tal a la información, lo cual a su vez la pone en vía de su transformación en conocimiento. Como se desprende esto, queda de manifiesto que es una teoría que se centra privilegiadamente en el aspecto interno de la información.

Por su parte la teoría social cubre la parte que la anterior teoría no toca, la del aspecto externo, es decir, social de la información. En esta fase de la teoría general de la información es concebida como una práctica discursiva que conforma y cambia a las sociedades, como de hecho podemos constatarlo en la actualidad en que la información ha dado lugar a una estructura social como es la sociedad de la información y su extensión, la sociedad del conocimiento. Considerando estas dos fases de la teoría general de la información, en relación con la hermenéutica en la versión metódica de Schleiermacher puede observarse que el engarce entre una y otra se da a partir de seguir el movimiento de la dialéctica entre el aspecto formal del texto y su dimensión psicológica.

Schleiermacher postulaba que la interpretación del texto incidía primero en el aspecto formal del texto para luego incidir en el proceso intelectual del autor; es claro que la información en cuanto tal se origina en esa intersección de los procesos intelectivos y su plasmación en la escritura formalizada. Por lo que al interpretar el texto, primeramente, en su aspecto formal, comprendemos la información en términos cognitivo-semánticos.

Asimismo, recordemos que el método hermenéutico de Schleiermacher se amplifica a partir de quedar enmarcado en el círculo hermenéutico, nos remite a la dimensión externa del texto, con lo que incidimos en la fase social de la información, lo cual nos permite comprender cómo se construye en cuanto discurso que configura a las sociedades. Por otra parte, ésta interpretación de la información tanto en su dimensión interna como en la externa nos permite comprender la diferencia entre sus expresiones escrita y visual. Sobre lo cual ahondaremos adelante a partir de especificar las dimensiones denotativas y connotativas de las imágenes.

Aquí es importante resaltar como todo esto incide en la bibliotecología, en este aspecto, en la práctica concreta e inmediata de la organización técnica de la información: las técnicas de descripción y organización de la información, que son base del quehacer bibliotecario para ofrecer una información precisa, verídica y confiable al público, en la medida que se apoya o complementa con el método hermenéutico puede llevar a cabo una más precisa interpretación de la información. Pero sobre todo puede alcanzar una comprensión de la información que haya dejado a un lado la incomprensión o malas interpretaciones de la

información para proceder a su mejor descripción. Lo que es también aplicable a la información visual.

Tengamos presente que en un contexto sobresaturado de información visual, se exagera la tendencia al falseamiento de la información, tenemos el caso extremo de las *fake news*, por lo que la hermenéutica contribuye a la bibliotecología para evitar caer en los desvíos de la incomprensión generada por el falseamiento informativo o visual. Pero como ya se ha explicado, la propia evolución de la hermenéutica ha dado lugar a desarrollos más complejos, ya no circunscritos a la cuestión del método interpretativo, lo que nos permite entender otras facetas de las imágenes, como son las imágenes de los lectores, en su relación con la bibliotecología.

Dilthey y Heidegger, continuaron con la transfiguración de la hermenéutica hasta convertirla en una sofisticada y compleja teoría sobre la interpretación y la comprensión. Ese proceso de reelaboraciones de la hermenéutica con Gadamer alcanza su expresión más depurada y definida; con él la interpretación y la figura del intérprete quedan, teóricamente, de manera plena perfiladas. Para Gadamer el intérprete no guarda una postura neutral ante la obra, puesto que ésta pertenece al intérprete como éste pertenece a aquella. Y la interpretación en cuanto tal viene a ser el espacio en que dos horizontes se funden, pero no se confunden. Ambos se encuentran así en un ámbito común de comunicación. Pero esto no significa para el intérprete el abandono de su propio horizonte, sino que lo hace presente liberándolo de las cerradas concepciones del objetivismo y el subjetivismo. Detrás del intérprete se encuentra la tradición, en forma de anticipaciones, de

precomprensión, que son elementos que incorpora en la comprensión. Tales elementos provienen del proceso histórico que supera al propio intérprete. El despliegue de la interpretación sobre una obra conlleva el desplazamiento hacia un nuevo, otro, horizonte desde el propio horizonte del interprete hasta alcanzar una fase que supera el punto de partida como el lugar que originalmente ocupaba la obra.

La fusión de horizontes no conlleva, por tanto, deshacer ninguno de los extremos. La comprensión del texto significa que de alguna manera se comparten también los prejuicios, los valores y la cultura de la comunidad en que estaba colocado el autor. Hay una interacción de los prejuicios de ambas partes. Porque con ello se pone de manifiesto que hay un diálogo entre interprete y obra, ya que comparten un mismo lenguaje. Así, comprender una obra es establecer un diálogo, mediado por una tradición viva.

Este diálogo o conversación nace del legítimo interés del intérprete por acceder a la obra, de comprenderla, comienza con la pregunta ¿qué hace a la obra?; que en cuanto tal no define una respuesta, sino que implica un abrirse a la escucha. La comprensión de la obra es cuando se produce, como diría Gadamer, el horizonte del preguntar: el sentido de la obra se encuentra en función de la pregunta, la cual se plantea como su respuesta, lo cual revela un significado que trasciende a la pregunta particular a la que da respuesta. Es un movimiento perpetuo, siempre se formulará otra pregunta a la obra que a su vez dará una nueva respuesta. La hermenéutica, en su versión gadameriana, conlleva una concepción amplia del lenguaje y la historia como diálogo sin clausura, como un

horizonte de comunicación abierto. Ahora bien, esta versión hermenéutica nos plantea la cuestión específica de la interpretación de las imágenes; de donde se deriva la comprensión de la información visual:

A Gadamer no se le escapa, claro está, que un texto no es un ser vivo, y que somos nosotros quienes le prestamos nuestras palabras. Pero presenta una defensa convincente contra la posible crítica de arbitrariedad o imposibilidad de la interpretación: «Sin embargo, [...] este hacer hablar propio de la comprensión no supone un entronque arbitrario nacido de uno mismo, sino que se refiere, en calidad de pregunta a la respuesta latente en el texto. La latencia de una respuesta implica a su vez que el que pregunta es alcanzado e interpelado por la misma tradición. Esta es la verdad de la conciencia de la historia efectual» (456). Creo que este paso es decisivo a la hora de aclarar que no tratamos en ningún momento con objetos, sino con relaciones. El sentido no tiene otra existencia que el hecho de que hablemos de él; ni la conciencia del intérprete que hace hablar a los textos es algo diferente al encuentro entre él, que ahora pretende interpretar, y los sentidos anteriores. Por eso es lícito afirmar que la comprensión, como las obras mismas, constituye un acontecer: el decir hace historia. Pero esta dialéctica, que justifica lo de «el diálogo que nosotros mismos somos» (457), sólo es posible en un medio lingüístico; de hecho, es el *rendimiento genuino del lenguaje*, dice Gadamer. Con lo cual remata lo que podemos considerar con propiedad la exposición de su hermenéutica (*Verdad y método* se extiende en una tercera parte sobre hermenéutica y lenguaje).

La definición de Elias del tiempo como precipitado de una larga evolución social, y los análisis de Heidegger de lo que representa para el individuo, y de Gadamer para el sujeto que comprende, todos ellos son inseparables de la experiencia con textos. Pues no sólo es que *hablen* de tiempo, sino que lo *muestran*, ya que si queremos comprenderlos, hay que entender que nos hablan de diferencia temporal, que apelan a categorías como las mencionadas de género, estilo, o comparación que los rebasan y nos confrontan con el tiempo. Así, hacen al intérprete consciente de su ser temporal, fundamento de su historicidad –propiedad de ser histórico– y le invitan a la historiografía: nombre que ponemos al relato que estructura los monumentos de nuestra incansable pretensión de perdurar.³⁶

La imagen, guarda parentesco y relaciones estrechas con las palabras, como se mencionó anteriormente, de ahí que la palabra puede adquirir valores icónicos o las imágenes valores referenciales; el que tanto la una como la otra sean sistemas semánticos y simbólicos; o que las sociedades articulan conjuntamente ambos sistemas para sustentar sus culturas; sin embargo, también hay factores específicos diferenciales aún dentro de sus consonancias. Como, por ejemplo, el factor particular de la denotación. El aspecto que se suele poner de

³⁶ *Ibíd.*, 199-200.

manifestó de las imágenes es su carácter representativo de la realidad, con lo que se le homologa con el sistema lingüístico en su carácter denotativo. Pero lo sustancial de la imagen en cuanto a los códigos que la orientan es *sui generis*, porque se fundan en sus valores plásticos.

La imagen puede denotar indicando un modelo, pero también puede prescindir de la denotación como acontece con la pintura abstracta, en ambos casos lo que prevalece son sus propiedades plásticas (como el color, el dibujo, la luz). Por lo que es ésta dimensión plástica la que marca su distancia respecto a la denotación lingüística en su elemento definitorio; en tanto que, este elemento es factor sustancial en la conformación de la información que conllevan las imágenes y es también un elemento con el que inicialmente accede la hermenéutica en su interpretación de las imágenes. Elemento con el que el intérprete se vincula de manera inmediata con la imagen para llevar a cabo la comprensión, como es el caso, de su dimensión representativa, así nos lo explica Diego Lizarazo:

Asumir consecuentemente estos planteamientos significa reconocer que al igual que las demás dimensiones icónicas, la denotación es un *estado*, un vínculo con su intérprete. Ver objetos en las imágenes no es el resultado natural y transparente de la apreciación de cosas, sino una tarea de desciframiento de formas e interpretación de objetos que realizamos en el seno de una tradición representativa. Digamos que hay ciertas leyes miméticas, pero éstas no emergen de una espontaneidad natural de las imágenes, sino de una codificación cultural que se ha sedimentado a lo largo de la historia y que actúa como una regla de percepción que opera en nosotros (indígenas de dicha iconografía) de una manera automática. La denotación visual es un acuerdo, un convenio implícito entre observadores e imágenes, sostenido en la infraestructura regulada de una comunidad y su tradición iconográfica.³⁷

Una vez que la interpretación se abre paso en la imagen a través de sus propiedades plásticas; la comprensión en la medida que se despliega la imagen inicia su diálogo con ella, con lo que se ponen de manifiesto: la historia cultural, es

³⁷ Diego Lizarazo Arias, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. (México: Siglo XXI, 2004), 96.

decir, los mundos sociales que se plasman en todo el tejido de la imagen. La imagen es escenario de dependencias e interconexiones entre múltiples y movientes series del proceso histórico que se entrecruzan en ella.

Las imágenes son producidas en un contexto, pero ese contexto se plasma en todo su tejido, sus estratos, por lo que son vehículo de la historia.³⁸ Su lenguaje precedido, configurado por la tradición nos habla de ese contexto de la historicidad que trabaja en todos los órdenes y que da forma a las imágenes; pero además, ese lenguaje es portador de la información histórica del contexto que dio origen a las imágenes. Por otra parte, las imágenes ofrecen mundos de sentido *sui generis*, que no están plasmados en ellas, nos remiten al mundo entorno. De ahí que las imágenes dan más información que la contenida internamente en ellas. Todo ello conforma el horizonte histórico de las obras visuales. Más las imágenes están hechas para ser vistas por las personas y las sociedades a través de la historia. En los ojos de los espectadores o de los que las interpretan está la producción de sentido que conforma a las imágenes:

La resolución de sus tensiones interiores proviene ya no de la propia imagen, sino de los ojos que, al verla, deben conciliarla. Así las cosas, el cuadro de la imagen que desde Mukarovsky podemos elucidar, nos acerca a la hermenéutica de Gadamer: la obra visual proyecta un mundo con el que hemos de dialogar, con el que hemos de *entre-vern*, y si se trata de imágenes simbólicas, donde en principio lo que parece movilizarse en ellas con los múltiples sentidos, nos hallamos en la condición del que realiza un *trabajo icónico* para *conciliar miradas*, pero también, quizá, para separarlas, porque a veces, lo que debemos

³⁸ “Ante tal amplitud surgen de forma natural dos problemas: qué entra en el contexto, y cómo se precisa éste. En cuanto a lo primero, para decirlo de forma gráfica, se trata de un concepto movible y, como tal, delimitado por el intérprete para la ocasión y en función de sus fines. En pocos casos queda tan de manifiesto la circularidad de la interpretación: yo decido qué interviene para aclarar lo que yo he decidido que hay que aclarar. Naturalmente, este problema se prestaba mucho a los argumentos del textualismo radical en favor de la indecibilidad del significado. En realidad, el problema se simplifica bastante si, en vez de pensar en significados en abstracto (en la *langue* saussureana), pensamos en enunciados, cada uno de los cuales implica participantes y circunstancias. Y desde luego, en una situación comunicativa particular y concreta no necesitamos estructurar el universo entero, sino sólo los rasgos significativos pertinentes a esa situación. Lo que vale también para la interpretación.” Romo, *Hermenéutica, interpretación, literatura*, 162.

hacer es *discernir* sentidos. Así, ciertas imágenes (los símbolos, especialmente) movilizan múltiples sendas de sentido que se visualizan en el trabajo icónico que sus observadores realizan, por eso lo que son símbolos reveladores para unos, no lo son para otros, e incluso pueden resultarles indiferentes; los destellos pueden desviarse o intercambiarse. La imagen no radica sólo en su estructura, sino también en el trabajo de desciframiento y elaboración de sus observadores.³⁹

Así, el intérprete también es portador de un horizonte histórico, es producto de la historia efectual, en el instante que interpreta la imagen la comprensión se despliega propiciando la fusión de horizontes: el horizonte histórico de que es portadora la imagen y el horizonte propio del intérprete. Es de señalar que esa interpretación está antecedida por la precomprensión del intérprete, es decir, la tradición y los saberes que ella le ha suministrado. En eso también hay que ver la información con la que ya previamente cuenta el intérprete para comprender la información visual de la que es portadora la imagen. Por lo que las imágenes de los lectores son portadores del horizonte histórico en el que fueron creadas y brindan, por tanto, información de ese contexto y de su discurso de la lectura. El intérprete complementariamente comprende esas imágenes a partir de la precomprensión que como lector posee. Fusión de horizontes signados por la visualidad de las imágenes.

³⁹ Lizarazo, *Iconos, figuraciones, sueños*, 195.

CAPÍTULO II

RECONFIGURACIONES HISTÓRICAS Y DISCURSIVAS DE LAS IMÁGENES DE LECTORES.

Los libros desde sus orígenes han estado acompañados por las imágenes. Las páginas de los libros, sean estos en rollo (volumen) o codex, han intercalado imágenes, por lo que entre el texto y las imágenes se han dado diversos tipos de relación: ilustración, ornamentación, etc.; pero lo que queda de manifiesto en todas las relaciones es que las imágenes mantuvieron, hasta hace relativamente poco tiempo respecto al texto, a las palabras, una posición subordinada. Lo fundamental era la textualidad que articulaba un contenido de palabras con un significado que buscaba ser comunicado a los lectores. Mientras que las imágenes eran “vistas de reajo” o como “remansos para la vista” ante el arduo seguimiento del contenido del texto. Así las imágenes se encontraban ocultas por la sombra de las palabras en los libros.

Estos libros con imágenes, así como los libros compuestos únicamente de palabras fueron los que desde los orígenes de las bibliotecas constituyeron sus fondos. Por lo que las bibliotecas desde un principio se enfrentaron a esta encrucijada, la cual por derivación, marcó al propio saber bibliotecario respecto al contenido de los libros. Saber que conforme se depuraba y ampliaba con el correr de los siglos ponía de manifiesto que hacia donde se decantaba era hacia la parte de la palabra escrita, con lo que las imágenes quedarán así ubicadas en una posición supeditada al texto. Lo que derivó en que la concepción y organización de

los libros y la información en ellos contenida estuviera centrada en la textualidad,⁴⁰ por lo que la organización de la información visual no fue estimada y, por ende, tampoco tuvo un desarrollo propio y apropiado a su especificidad diferencial, como indica el bibliotecario y escritor español Hipólito Escolar:

Después se fueron escribiendo y guardando en salas apropiadas, dentro de los templos y junto a los centros de enseñanza, textos con los conocimientos científicos y técnicos, con las normas y rituales religiosos, con las cosmogonías y mitologías, con las cronologías y los anales históricos, así como con las narraciones de las campañas victoriosas.

Con el tiempo su volumen y su aprecio fueron aumentando porque en ellos estaban consignados hechos y pensamientos no habituales, en los que se compendia y justificaba el comportamiento social. Pasaron a ser, de simples memorias de hechos parciales, la memoria del pueblo, la fuente de sabiduría y, los que tenían acceso a estos escritos y eran capaces de asimilarlos por su formación y por su conocimiento de la escritura, gozaron de la consideración de sabios y se convirtieron en los consejeros de los hombres, incluidos los soberanos.⁴¹

Y cuando, más recientemente, se buscó establecer sistemas de organización de la información propia de las imágenes se hizo a partir de la aplicación de los sistemas propios de la información textual, los cuales al ser el objeto central del saber bibliotecario han alcanzado un alto grado de satisfacción y refinamiento. Aunque es de señalar que el que las imágenes en la actualidad hayan cobrado relevancia ha impulsado a la búsqueda de sistemas de organización de la información visual más apropiados a su particularidad, dentro del conocimiento bibliotecológico.

⁴⁰ "Las excavaciones de Ebla nos han mostrado que las funciones bibliotecarias estaban definidas en sus líneas esenciales hace 4.500 años: clasificación de los materiales, signaturas en los lomos de las tabletas para su pronta localización y estanterías en las que los materiales descansaban ordenados por su forma y por su contenido para que se conservaran con seguridad y se encontraran con rapidez. Incluso la biblioteca de Ebla tenía un función filológica para la transmisión de los conocimientos, función que ha venido caracterizando a las grandes bibliotecas posteriores, como la de Alejandría." Hipólito Escolar Sobrino, *Historia de las bibliotecas* (Madrid: Fundación Ruipérez, 1990), 22-23.

⁴¹ "La escritura, que al principio fue figurativa, es decir, los signos representaban seres y objetos identificables, terminó, en fecha temprana, convirtiéndose en abstracta, en la que los conceptos se representaban por un conjunto de rayas cortas, en forma de clavo o cuña, y de ahí el nombre de cuneiforme o escritura en forma de cuña, que le han dado los modernos investigadores. Los escribas hacían su trabajo con gran rapidez sobre la superficie blanda y húmeda de la tableta por medio de una caña de sección triangular y distribuían el texto en apretadas columnas en el recto y en el verso." *Ibid.*, 16-18.

Ahora bien, una vez puesto de manifiesto la problemática más inmediata, externa y connatural primero del saber bibliotecario y después de conocimiento bibliotecológico respecto a su relación con la palabra escrita y la imagen, se nos plantean dos vías para dar respuesta a ello. La primera vía es de carácter histórico; la segunda, nos remite a la vertiente del ser propio de la ciencia bibliotecológica. Y debemos tener presente que, en semejante problemática genérica, se encuentra implícita la problemática particular que se ventila en la presente investigación, a saber: las imágenes de los lectores, que implícitamente remite a la relación entre imagen y palabra en el marco de la bibliotecología. Lo que por último nos hará incidir en cuestiones contemporáneas que enfrenta la bibliotecología respecto a su orientación sobre la palabra escrita y las imágenes.

1. La Bibliotecología frente a las imágenes de los lectores

El que el ancestral saber bibliotecario haya derivado en el predominio de la textualidad bibliográfica, esto es, la palabra escrita, en detrimento de la imagen no fue gratuito, ni por una situación accidental o por un voluntarismo de los bibliotecarios, así como tampoco por la sola inercia del desenvolvimiento propio de la organización bibliotecaria. Tal proceder fue producto del impulso y presión de fuerzas profundas que tensionaban el desenvolvimiento histórico cultural de la civilización occidental. El que esta civilización se haya decantado preferentemente por la palabra escrita tiene sus raíces en la especificidad histórica, y todo lo que

esto conlleva en relación a otras civilizaciones, como por ejemplo: la civilización oriental. En lo que a este tema concierne cabe resaltar que en el despliegue histórico cultural occidental influyeron, especialmente, dos factores: el primero de ellos fue el carácter particular del alfabeto en el que acabaron por articularse las lenguas europeas. El segundo factor fue el peso o la influencia ejercida por la religión judía.

El alfabeto sobre el que adquirieron corporeidad las lenguas occidentales se caracteriza por la fijación del signo y el sonido: cada letra se expresa con un sonido que le es propio y diferencial respecto a los otros signos y sus correspondientes sonidos todos pertenecientes al alfabeto.⁴² La unión de signos es unión de sonidos para formar palabras y frases. Y, a través de ellas, expresar el pensamiento como indica el historiador Ignace Jay Gelb:

La escritura comenzó al aprender el hombre a comunicar sus pensamientos y sentimientos mediante signos visibles, comprensibles también para las demás personas con cierta idea del determinado sistema. Al comienzo, las pinturas sirvieron para la expresión visual de las ideas en forma muy distinta del idioma, que expresaba sus ideas de modo auditivo. La relación entre escritura y lengua en los primeros estadios de la escritura fue muy vaga, ya que el mensaje escrito no correspondía a formas exactas de la lengua. Un mensaje determinado poseía solamente un sentido y podía ser interpretado por el lector tan sólo de una forma, pero podía ser «leído», es decir, vertido en palabras, en formas diferentes e incluso en muy distintos idiomas.

En periodos posteriores, la ampliación sistemática de la llamada «fonetización» permitió al hombre expresar sus ideas en una forma que podía corresponder a exactas categorías de habla. A partir de entonces, la escritura perdió gradualmente su carácter como forma independiente de expresar ideas y se convirtió en un instrumento de lenguaje, un vehículo por el que formas exactas de lenguaje podían ser fijadas de manera permanente.⁴³

⁴² “Los silabarios ya tenían signos para las vocales solas, pues éstas constituyeron por sí solas sílabas. Pero fue un notable descubrimiento el que condujo a encontrar signos para las consonantes solas, porque ello entrañaba extraer la consonante de la sílaba. El sonido de una *a* puede existir por sí mismo, pero no el de la *k*: la consonante necesita ir unida a una vocal, de manera que pueda pronunciarse *ak* o *k*. El sonido de la consonante es inseparable del de la vocal, pero el alfabeto la separa al escribirla”. Alfred C. Moorhouse, *Historia del alfabeto*. (México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1961), 38.

⁴³ Ignace J. Gelb, *Historia de la escritura* (Madrid: Alianza Universidad, 1987), 31. Para ampliar el tema puede consultarse: José Freixanes, *La arquitectura de las lenguas* (Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2013).

Esto a diferencia de otras latitudes en que las lenguas se plasman, por ejemplo, en pictogramas, lo cual significa que son signos que se remiten a imágenes no a sonidos.⁴⁴ Lenguaje escrito que, por tanto, se alejaba de las imágenes, pero que era el instrumento idóneo para la elaboración de la textualidad y con ella de la configuración discursiva de la razón de ser. De ahí que de primera instancia las bibliotecas occidentales estaban, por el tipo de materiales bibliográficos elaborados con palabras escritas con una articulada textualidad, destinadas a marginar las imágenes. El otro factor mencionado respecto a la privilegiada orientación textual de la civilización occidental fue la influyente presencia de la religión (y la cultura) judía, que marcó con su impronta las diversas fases de la civilización occidental, de múltiples formas hasta nuestros días. Aunque también, no se puede soslayar la condena que lanzó en el mundo griego el filósofo Platón contra las imágenes. El historiador Facundo Tomás nos ofrece una visión concisa y clara de semejante influencia judía:

Escritura, pintura; espíritu y materia, racionalidad y magia, continuidad o discontinuidad del mundo; la dialéctica entre dos maneras de afrontar la vida y su conciencia, dos concepciones que se oponían y se implicaban mutuamente para constituir la cultura europea. Como dos polos eléctricos, al igual que los brazos de un imán, generaron entre ellos una corriente dialéctica que se constituyó en fundamento del pensamiento. Pero compitieron por el lugar principal. En tiempos de Moisés, los judíos decidieron aferrarse radicalmente a la racionalidad de la escritura, entendiendo su deidad exclusivamente a través de ella, rechazando las imágenes y la sensorialidad que representaban. El cristianismo primitivo pareció proseguir en la misma línea, pero la voluntad universalista que Pablo consiguió dar a la nueva religión, hizo que, en pocos siglos, la iconicidad romana

⁴⁴ “Ya que mencionamos la vida simbiótica de la pintura, las pictografías y todas las escrituras de origen pictográfico, diremos algunas palabras acerca de ella. Obviamente, los pueblos que en el pasado recurrieron a la pintura representativa para crear con base en ella una escritura pictográfica no se impusieron la tarea de alterar totalmente las representaciones que iban a emplear en sus textos pictográficos, con el objeto de evitar que se confundieran con las que ejecutaban en sus obras meramente pictóricas. Por esto puede afirmarse que llegaron a confundir su pintura con su escritura. Ahora bien, cuando algunos de esos mismos pueblos lograron, con el correr del tiempo, refinar sus pictografías y desarrollar sistemas jeroglíficos o ideografías, debido a la afición de la mente humana por las asociaciones, mantuvieron a la pintura vinculada a sus escrituras por medio de sutiles nexos formales.” Jorge Elliot, *Entre el ver y el pensar. La pintura y las escrituras pictográficas* (Madrid: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1976), 10.

penetrarse en el seno del espíritu al mismo tiempo que las masas paganas iban transformándose en cristianas. Cuando se produjo, pues la batalla definitiva, el hijo carnal triunfó sobre el espíritu exclusivo del padre y las imágenes quedaron definitivamente asumidas, de la misma forma que lo fueron los impulsos sensoriales y las demandas corporales, es decir, reconociendo su sometimiento a la disciplina del espíritu, al imperio superior de las letras.

Los bárbaros llegaron al tiempo romano para consolidar esa tendencia, la tensión permanente entre carne y espíritu, entre imágenes y letras, que siguió resolviéndose en los términos que san Agustín había planteado en el siglo V: reconocimiento de las imágenes, pero sujeción a los imperativos de la escritura, admisión de la sensorialidad, pero sumisión a las normas y condiciones de la espiritualidad. Con evoluciones y variaciones importantes, la impronta de esa dialéctica continuó fundamentando el pensamiento europeo en los siglos venideros, y no entró en crisis hasta que, durante el siglo XX, las nuevas tecnologías icónicas la pusieron de nuevo en entredicho.⁴⁵

Para comprender con mayor claridad la síntesis histórica que hace Facundo Tomás sobre la imagen y la escritura dentro de la cultura europea es necesario seguir sus principales ideas. La dialéctica que se estableció entre la escritura y la pintura, en la civilización o pensamiento occidental, tiene un punto central que va a marcar su despliegue a través de la historia y que va a repercutir de múltiples maneras en el ámbito bibliotecario, que se localiza en la corriente judía desde los tiempos bíblicos de Moisés. Tengamos presente que en el Antiguo testamento hay una implícita prohibición contra las imágenes, y por el contrario, una tácita declaración a favor de la palabra: Dios creo el mundo a través del verbo: “Dijo Dios «haya luz». Y hubo luz. Vio Dios que la luz era buena y separo Dios la luz de la tiniebla. Llamó Dios a la luz «día» y a la tiniebla «noche». Transcurrió la tarde y la mañana: el día primero.”⁴⁶

Queda claro que el creacionismo verbal de Dios está tensionado por una racionalidad modeladora del mundo. La misma Biblia es el monumento, la apología de la palabra escrita divinizada. Este designio fue asumido y asimilado

⁴⁵ Facundo Tomás, *Escrito, Pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)* (Madrid, España: A. Machado Libros, 1998), 127-128.

⁴⁶ “Génesis 1”, en: *La Biblia* (Madrid, España: Herder, 2003), 14.

profundamente por el pueblo judío: la racionalidad de la escritura, lo cual significó concebir a su Dios a través de la palabra, lo que se correspondió con el rechazo de las imágenes, expresado tácitamente en la prohibición de hacer imágenes de su deidad. Pero una religión nacida del seno del propio judaísmo puso en entredicho tal interdicción: el cristianismo, el cual por obra y gracia de su primer ideólogo Pablo, logró distanciarse del racionalismo textual al universalizar la nueva religión, lo que significó a su vez engarzarla con la poderosa iconicidad romana. Todo lo cual fue a converger en la figura carnal de Cristo y, con ello, se detonó una serie de pugnas en el centro del cristianismo.

Las pugnas pendulaban entre la carnalidad y la divinidad de Cristo, cuya contracara era la dialéctica entre la imagen y la palabra, en medio de la cual gravitaba el peligro de la idolatría: al adorar imágenes carentes de la presencia de Dios o tomar a la imagen como encarnación misma de la divinidad.⁴⁷ Dialéctica que desemboca en la aceptación definitiva de las imágenes pero sometidas a la palabra. De manera análoga a como las ilustraciones en los libros estuvieron durante siglos sometidas al texto. Así, la brecha que cruzaría a la civilización occidental en la que las imágenes ganaran su derecho a la aceptación a partir de convertirse en sierva de la palabra llegaría prácticamente hasta las puertas del siglo XX, cruzando por las diversas etapas, contextos y conflictos a lo largo de la historia de Europa, uno de cuyos sombríos capítulos fue y aún es, el de la iconoclasia. A pesar de, o más aún por, su situación subordinada las imágenes cíclicamente han sido objeto de feroces destrucciones, como si no fuera suficiente

⁴⁷ V. Moshe Halbertal y Avishai Margalit, *Idolatría. Guerras por imágenes: las raíces de un conflicto milenar* (Barcelona, España: Gedisa, 2003).

con su indefensión frente a la palabra, según los contextos particulares en que se ve como un peligro su carácter representativo de algún aspecto de la realidad. Es como si al destruirlas se conjurara su fuerte tendencia instintiva para influir en las personas y las sociedades:

Describo las apuestas teológicas de esta crisis durante la cual, por primera vez, las imágenes divinas fueron realmente destruidas: los presupuestos del dogma; los argumentos de la iconoclasia, y especialmente el que expuso Constantino Coprónimo, tan fuerte y engañoso que para vencerlo se necesitó el esfuerzo de dos generaciones de teólogos; y finalmente, el triunfo de la iconofilia. Mi tesis es que este triunfo es ambiguo. Que se resuelve en un compromiso inestable, siempre a punto de caer en sus opuestos, la iconoclasia y la iconolatría; que la solución teológica del problema, que o hace realidad, esta ambición de encarnación. Los argumentos iconoclastas se apoyaban a la vez en la prohibición bíblica y en la crítica filosófica griega. Y queda lo bastante de ambas, incluso entre los iconófilos, para que el estatuto de la imagen padezca en la práctica, cierta precariedad. Así acaba, no en 843, fiesta de la victoria del icono, sino más bien con la extensión progresiva del arte icónico, un primer ciclo iconoclasta; y también la primera parte de mi ensayo. Al alba de los tiempos modernos se inaugura un segundo ciclo. Observo, de paso, esta paradoja: el arte tarda mucho tiempo en darse cuenta de ello. La iconoclasia antigua se constituyó en teoría, más o menos, cuando el arte griego estaba produciendo sus más hermosas y convincentes imágenes divinas. La iconoclasia moderna nace contemporánea de la época más espléndida de la historia del arte, y nunca se crearon tantas imágenes sagradas como cuando ya se habían desarrollado todas las razones para despreciarlas.⁴⁸

Un afluente de ésta historia europea de iconoclasia es el que conduce a la conquista de América, donde se destruyen las imágenes de los pueblos indígenas en sus múltiples expresiones: códices, pinturas, esculturas...

Un último dilema de la dialéctica palabra e imagen en la civilización occidental, que merece ser consignada por su sofisticación intelectual y porque abre la puerta a una reconsideración de tales relaciones, es la que representa el llamado *giro lingüístico*, que tuvo su momento de auge a partir de la segunda mitad del siglo pasado, para Marcelo Packman:

El desarrollo que llevaría al giro lingüístico estuvo ligado a la historia del concepto de *signo*. Desde la Edad Media, que señaló un resurgimiento del interés por los *signos* ya presente

⁴⁸ Alain Besançon, *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclasia* (Madrid, España: Siruela, 2003), 13-14.

en Aristóteles (1962) y también en, por ejemplo, los estoicos, hubo ya dos tendencias opuestas para comprenderlos. La primera, representada por Peter Margallus (1520), entendió que «*omnis res mundi est signum*»: todo es un signo en el mundo. La segunda pondría en cambio el énfasis sobre el *signum mentale* del que depende toda significación. Petrus de Spinoza, por ejemplo, en su *Tractatus terminorum* durpua que «*tota significatio dependet a [termino] mentali*» (Muñoz Delgado, 1983). Si la primera tendencia veía la semiosis como un fenómeno anclado firmemente en la realidad, la segunda ponía el acento en lo mental imprescindible para que se den los fenómenos de significación, perfilando ya, en la comprensión de los mismos la tensión entre la realidad y la mente, que, bajo diferentes formas mostraría ser duradera.⁴⁹

El giro lingüístico se significó por ser una tendencia intelectual que tuvo una gran influencia en las ciencias humanas y sociales y que determinó, una vez que su momento de auge pasó, su estilo en el pensamiento posterior. Puede decirse, de cierta manera, que el giro lingüístico fue un último momento, un último giro, llevado a la esfera intelectual, de la tendencia en que la palabra pretende supeditar a su dominio las imágenes. Lo cual, es de acotar, se da en un contexto en que las imágenes van teniendo una presencia más amplia y determinante en el desenvolvimiento de las sociedades y en la vida de las personas.

La propuesta del giro lingüístico consiste en universalizar el lenguaje, en sus múltiples expresiones, incluyendo la escrita, a partir de considerar que el lenguaje es lo esencial y definitorio del ser humano; de hecho lo que le permite definirse a sí mismo como humano y que conoce y determina el mundo que le rodea es la lengua. Lo que por extensión para la Bibliotecología vendría a significar la universalización y preponderancia de la información que se gesta y vehiculiza por medio del lenguaje. Como se mencionó, la propuesta del giro lingüístico tuvo profundas repercusiones de las ciencias humanas y sociales haciendo que el lenguaje fuera concebido no sólo como soporte de expresión del

⁴⁹ Marcelo Pakman, *Texturas de la imaginación. Más allá de la ciencia empírica y del giro lingüístico* (Barcelona: Gedisa, 2014), 33-34.

conocimiento, sino como factor sustancial que determina el fundamento de tales ciencias.

El teórico de la imagen Mitchell considera que el giro lingüístico una vez que se extinguió dejó un gran beneficio para lo que posteriormente sobrevino: el giro visual. La era post giro lingüístico se significó por el acenso, expansión y preponderancia del universo visual de las imágenes. En la esfera intelectual esto vino a significar que la vía abierta por el giro lingüístico permeó ahora a la tendencia visual en boga, esto es, que el universalismo fundamentador de la lengua que transmitió a las ciencias humanas y sociales pasa a ser estatuido a partir de las imágenes.⁵⁰

Producto de tal tendencia es la gestación de los Estudios visuales, cuya amplia cobertura en la concepción y comprensión de la imagen se convierte en síntesis de tal legitimación de la imagen, pero además se constituye en expresión de como la imagen gradualmente va cubriendo los espacios dejados por el giro lingüístico, para fundamentar las diversas ciencias humanas y sociales. Mitchell, también especifica que no es que una tendencia se desplace y anule, hasta hacer

⁵⁰ “Ahora que la historia del arte está despierta, o por lo menos ha despertado al giro lingüístico, ¿qué es lo que hará? Las alternativa son predecibles y las revistas académicas ya están llenas de ellas, se descubre que las artes visuales son «sistemas de signos», formados por «convenciones», que los cuadros, las fotografías, los objetos escultóricos y los monumentos arquitectónicos están llenos de «textualidad» y «discursos». Sin embargo, la propia resistencia de las artes visuales al giro lingüístico, sugiere una alternativa más interesante. Si es cierto que las ciencias humanas están experimentando un giro pictorial, la historia del arte podría descubrir que su marginalidad se ha transformado en una posición de centralidad intelectual, en forma de un desafío para dar cuenta de su principal objeto teórico –las representaciones visuales–, el cual podría ser utilizado por otras disciplinas en las ciencias humanas. Ocuparse de las obras a maestras de la pintura occidental, claramente, no será suficiente. Será necesario llevar a cabo una crítica amplia e interdisciplinar, que tome en cuenta otros esfuerzos paralelos, como la larga lucha de los de los estudiosos cinematográficos por obtener una mediación adecuada entre los modelos lingüísticos e imaginísticos para el cine, y por situar el medio cinematográfico en el contexto de la cultura visual.” W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen*, trad. Yaiza Hernández Velázquez (Madrid: Akal, 2009), 22.

desaparecer a la otra, sino que la transición del giro lingüístico al giro visual viene a ser la conjunción de ambas propuestas, es decir, no es que la imagen desplace a la palabra (en cuanto a predominio de fundamentación, expresión y comunicación humana), por el contrario esto significa que debe concebirse la relación entre ambos como conjunción, como continuidad del lenguajes y para la bibliotecología vendría a significar unidad, en la diferencia de la información:

Lo que quiera que sea el giro pictorial, debe quedar claro que no se trata de una vuelta a la *mimesis* ingenua, a teorías de la representación como copia o correspondencia, ni de una renovación de la metafísica de la «presencia» pictórica: se trata más bien de un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad. Es el descubrimiento de que la actividad del espectador (la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual) puede constituir un problema tan profundo como las varias formas de *lectura* (desciframiento, decodificación, interpretación, etc.) y que puede que no sea posible explicar la experiencia visual, o el «alfabetismo visual», basándose sólo en un modelo textual. Lo más importante es el descubrimiento de que, aunque el problema de la representación pictórica siempre ha estado con nosotros, ahora su presión, de una fuerza sin precedentes, resulta ineludible en todos los niveles de la cultura, desde las más refinadas especulaciones filosóficas a las más vulgares producciones de los medios de masas. Las estrategias tradicionales de contención ya no parecen servir y la necesidad de una crítica global de la cultura visual parece ineludible.⁵¹

Ahora bien, el anterior recorrido que se ha hecho por la vía histórica: ¿qué relación tiene con la Bibliotecología frente a las imágenes? La bibliotecología, por su propia especificidad, es mucho más que la expresión cognoscitiva de una actividad institucional: la biblioteca; no puede verse únicamente como un saber o un conocimiento de los procesos informativos que se desenvuelven en la abstracción o, el vacío, sin referentes concretos e inmediatos con la sociedad o con la vida de las personas; la bibliotecología es una institución y un conocimiento nacidos de las necesidades de las personas y de las tendencias o fuerzas históricas que han dado forma a las sociedades.

⁵¹ *Ibid.*, 23.

Las bibliotecas fueron el resultado de la necesidad de preservar la información que generaban las sociedades en su día a día, y si esa información, predominantemente vertida en libros durante siglos, era de palabra escrita, se debía a que, como vimos esa era la tendencia histórica que marcaba la pauta; de ahí que su concepción cognoscitiva quedara durante siglos anclada en la textualidad, por lo que las imágenes fueron una pálida extensión de la palabra. Pero ese estado de cosas comenzó a cimbrarse en el ocaso del siglo XIX y a todo lo largo del siglo XX en el cual las imágenes, gracias a novedosas tecnologías de producción y difusión se tornaron omniscientes, omnipotentes, contexto inusitado que gradualmente ha ido ciñendo a la institución bibliotecaria y al conocimiento bibliotecológico. Lo que implica hacer frente a la disyuntiva que se le presenta y a la que por necesidad tiene que hacer frente: abrirse a las imágenes para conjugarlas igualitariamente con la palabra: como Mitchell propone en su reflexión y crítica al giro lingüístico.

Veamos ahora la otra vertiente mencionada, que nos permitirá discernir otro aspecto de la Bibliotecología frente a las imágenes: la que se remite al fundamento de esta ciencia. Es conveniente primero puntualizar que una cosa es el objeto central de estudio de esta ciencia, que es la información y otra cosa es su fundamento, que es el sentido del orden; aunque tanto el uno como el otro aspecto se encuentran estrechamente relacionados. La Bibliotecología en esencia busca establecer un orden a la realidad, lo que implica que tal realidad se encuentra inmersa en procesos desorganizativos; incluso se han formulado teorías sobre el caos y la entropía, cuyos teóricos explican que la textura de la realidad se

constituye a partir de ciclos, procesos de organización y desorganización permanente de los componentes que integran la realidad en sus diversas esferas.

Entre dichos teóricos George Balandier indica que:

Aparecen nuevas voces, que conducen al reconocimiento de las estructuras llamadas *dissipativas*. Esta palabra traduce la asociación entre la idea de orden y la idea de derroche, y ha sido elegida a propósito para expresar el hecho nuevo: la disipación de energía y de materia –generalmente relacionada con las ideas de pérdida de rendimiento y de evolución hacia el desorden– llega a ser lejos del equilibrio, fuente de orden: la disipación se encuentra en el origen de lo que bien podemos denominar nuevos estados de la materia... Hay, en este caso, creación de orden a partir del desorden; el caos se ha vuelto fecundo. La fluctuación actúa por amplificación: de origen local, en lugar de experimentar una regresión, invade el sistema y termina por engendrar una nueva estructura de orden; el punto crítico a partir del cual ese estado cualitativo es posible recibe el nombre de *bifurcación*. En otros términos, los puntos de bifurcación son los puntos de inestabilidad de un sistema: una perturbación muy débil al principio basta para imponer progresivamente un nuevo ritmo macroscópico.⁵²

La Bibliotecología incide en esa parte o fase de caos para imprimirle orden.

Pero de manera específica el sector de la realidad sobre el que opera es el de la información, con lo que se pone de manifiesto la interacción que en esta ciencia se da entre su fundamento y su objeto central de actividad y conocimiento:

El descubrimiento de que el procesamiento universal de información está en equilibrio entre el orden y el caos en los sistemas dinámicos fue importante en sí mismo, con sus analogías con las transiciones de fase del mundo físico. Sería hartamente interesante que los sistemas complejos adaptativos estuvieran inevitablemente situados en el límite del caos, el lugar de máxima capacidad para el cómputo de la información; podría considerarse entonces que el mundo explota la dinámica creativa de los sistemas complejos, pero sin elección en la materia. Pero, ¿y si realmente tales sistemas se colocaran ellos solos en el límite del caos, se movieran por el espacio de parámetros hasta el lugar de procesamiento máximo de la información?⁵³

La Bibliotecología busca establecer el orden en la esfera informativa de la realidad. Sus instrumentos técnicos para ello son sus diversos modelos de clasificación y catalogación. Pero ese fundamento que debía manifestarse de manera genérica con la integridad de las diversas expresiones informativas

⁵² George Balandier, *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales. Elogio de la fecundidad del movimiento* (Barcelona: Gedisa, 1990), 52. Para ampliar el tema véase: Prigogine, Ilya. *Las leyes del caos* (Barcelona: Drakontos Bolsillo, 2008).

⁵³ Roger Lewin, *Complejidad. El caos como generador del orden* (Barcelona: Tusquets, 2002), 71.

adolesce de extremas limitantes, puesto que únicamente se dirige a un breve sector de la diversidad informativa, como es la información bibliográfica. Información centrada en la palabra escrita. Y es aquí donde inciden la ya descrita vía histórica, de la vía del fundamento de la institución bibliotecaria y el conocimiento bibliotecológico. El que se avoque al establecimiento del orden en el breve sector de la información bibliográfica se corresponde o es también consecuencia de que a lo largo de la historia occidental la palabra escrita fue concebida privilegiadamente y a ella quedó supeditada la imagen; de ahí que su capacidad de establecer el orden en la realidad informativa, quede de lado la información visual y auditiva, registradas.

Con lo que queda de manifiesto que frente a las imágenes el fundamento de la Bibliotecología se queda en la parcialización, no se despliega íntegramente. Las imágenes se convierten así en el obstáculo que pone en evidencia sus limitaciones para realizar íntegramente su fundamento de suministrar orden a la realidad, a partir de abarcar las múltiples expresiones de información registrada.

Todo lo cual adquiere un sesgo crítico si se considera que el actual contexto se encuentra determinado, informativamente hablando, ya no sólo por la información fundada en la palabra escrita sino por expresiones visuales, en especial las imágenes en sus diversos formatos, que se han expandido exponencialmente; lo que le plantea a la Bibliotecología reconstituir una trayectoria histórica y replantear la expansión de sus fundamentos para cubrir esa acelerada diversidad informativa. Lo cual significa que para comprender las diversas expresiones informativas además de acercarse, comprender, tratar e integrar la

información visual por sí misma, esto es, compartimentada, separada de la información bibliográfica, se deben establecer relaciones entre la palabra y la imagen que permitan ver la continuidad que hay entre una y otra.

Por otra parte, es de acotar que implícitamente en la presente investigación ese es el camino que se busca seguir, mostrar algunos de los vasos comunicantes que hay entre la textualidad y las imágenes de los lectores nos remiten a su lectura de los textos en los libros, mientras que nosotros leemos las imágenes que nos ofrecen esos lectores con su lectura de palabras escritas.

Desde el momento que en el mundo antiguo se va consolidando la cultura escrita, paralelamente, se comienzan a dar las representaciones visuales de los libros y sus lectores. Por lo que ya desde el mundo clásico tenemos las primeras imágenes (sean pinturas, esculturas o relieves) de los lectores: como puede apreciarse en el detalle de una estela funeraria de piedra de los siglos II-III que retrata a un estudiante en una silla con un libro (Figura 1).

El estudiante con el gesto atento a su profesor sostiene su libro entre las manos. Libro que aún tiene el formato en rollo. Es claro que lo va desenrollando para leerlo conforme avanza la lección del profesor. El bajo relieve nos da una gran cantidad de información en cuanto a cómo se llevaba a cabo la lectura en el mundo antiguo.

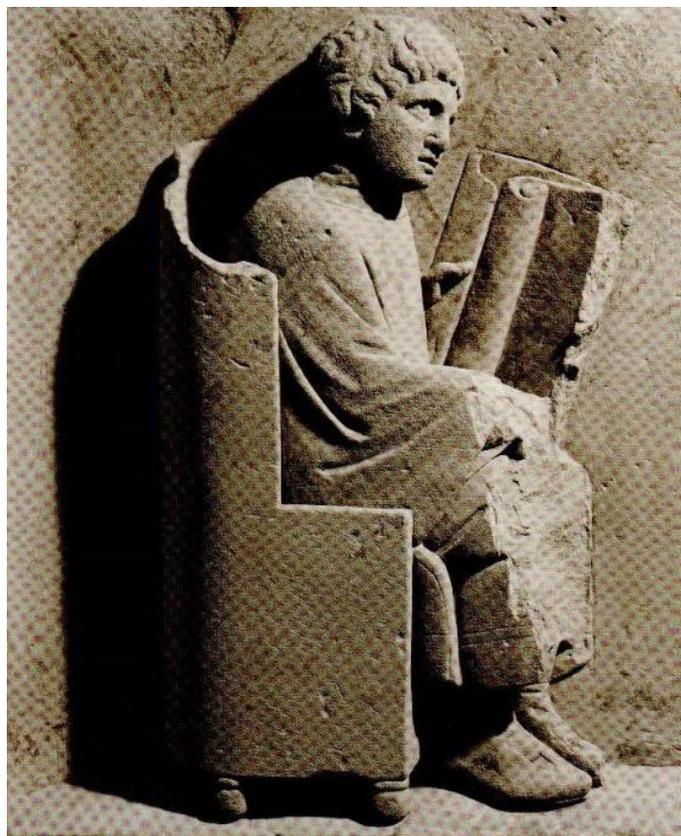


Figura 1. Anónimo, *Estudiante en una silla con un libro: detalle de una escena de escuela.*⁵⁴

Información que de manera general pone de manifiesto que la lectura es un producto histórico y que a su vez se desenvuelve a lo largo de la historia, por lo que las imágenes y la información que ellas contienen y nos brindan sobre los libros y sus lectores tiene un determinante componente histórico, lo cual se puso de manifiesto en el capítulo anterior en el que se expuso las relaciones de la Bibliotecología y la hermenéutica, de donde se derivó la relación de la Bibliotecología con las imágenes o más particularmente hablando, con la especificidad de la información visual y la interpretación (comprensión) que se

⁵⁴ David Trigg, *El arte de la lectura. Libros y lectores en el arte de Pompeya a nuestros días.* (Hong Kong: Phaidon, 2018), 30.

puede hacer de ella. Lo que, en síntesis, nos brinda el instrumental hermenéutico, tanto como teoría y método, para la comprensión de la temporalidad, la historicidad de las imágenes de los lectores.

Historicidad que se desenvuelve desde esas primeras imágenes de lectores hasta los lectores contemporáneos y las múltiples imágenes, esto es, los diversos soportes visuales que las representan. Y a través de esa multiseccular historia podemos comprender las concepciones, es decir, los discursos que cada época produjo sobre los libros y los lectores:

El libro es uno de los objetos más influyentes de la historia de la humanidad. Los artistas, especialmente las corrientes del arte occidental, han desarrollado una prolífica crónica visual de la evolución del libro: desde las pinturas medievales que lo ilustran como un objeto venerable al alcance unos pocos hasta las instalaciones contemporáneas que destacan su omnipresencia como artículo fabricado en serie. A veces los libros que aparecen en los retratos identifican a individuos concretos, como los santos cristianos o, simbolizan su condición intelectual; otras veces recuerdan al espectador su mortalidad o lo advierten de su indolencia.

Pero cada pintura, escultura o instalación expresa algo acerca de la actitud de una determinada cultura hacia los libros o las personas que los leen.⁵⁵

Cabe agregar que la tendencia conocida como *Análisis del discurso*, ha hecho importantes aportes para la comprensión de la articulación de los discursos con los lugares sociales de su producción.⁵⁶ Aunque se debe especificar que el análisis del discurso, sobre todo se ha centrado privilegiadamente en los discursos escritos y orales, no puede obviarse el hecho de que las imágenes también son producto de los discursos sociales y a su vez producen un discurso visual. Por lo que cada imagen nos remite a la especificidad de un discurso visual de la que es

⁵⁵ *Ibid.*, 6-7.

⁵⁶ "Consideramos mejor especificar el *análisis del discurso* como la disciplina, que, en lugar de proceder a un análisis lingüístico del texto en sí mismo, o a un análisis sociológico o psicológico de su "contexto", tiene como objetivo *articular* su enunciación con un determinado *lugar* social. De este modo se relaciona con los *géneros discursivos* manifiestos en los sectores del espacio social (un café, una escuela, un comercio) o en los campos discursivos (político, científico)." Dominique Maingueneau, *Términos clave del análisis del discurso*. (Buenos Aires: Nueva visión, 1999), 17.

portadora y ofrece a su lectura. Lo que le da mayor legitimidad y comprensión a su lector. Esto, a su vez, pone de relieve la relación armónica que se da entre la hermenéutica y el análisis del discurso o, en otras palabras, entre la interpretación histórica y la constitución del discurso, sobre todo referido a las imágenes de los lectores.

Al dejar asentada la pertinencia del análisis del discurso para el tema, es conveniente también poner de manifiesto algunos de los conceptos de tal tendencia que brindan elementos para darle complemento y mayor solidez explicativa al enfoque hermenéutico implementado; con lo que se puede así disponer de un instrumental teórico para llevar a cabo una más detallada comprensión de la lectura de imágenes de los lectores. La conceptografía del análisis del discurso es amplia, pero sólo se tomarán cuatro conceptos, los más apropiados para la presente argumentación. El primero y de mayor cobertura explicativa es del campo discursivo, que por lo mismo proporciona el marco dentro del cual actúan los otros conceptos. El campo es una estructura dinámica donde interactúan los diversos discursos en un momento específico:

En el *universo discursivo*, es decir, en el conjunto de los discursos que interactúan en un momento dado, el análisis del discurso recorta *campos discursivos*, espacios en los que un conjunto de formaciones discursivas está en una relación de competencia en sentido amplio, delimitándose recíprocamente: esto sucede con las diferentes escuelas filosóficas o corrientes políticas que se enfrentan, explícitamente o no, en cierta coyuntura. El *campo* no es una estructura estática sino un juego de equilibrios inestables entre diversas fuerzas que, en ciertos momentos, se balancea para tomar una nueva configuración. *Un campo* no es homogéneo: hay siempre *dominantes* y *dominados*, posicionamientos *centrales* y *periféricos*. Un posicionamiento “dominado” no es necesariamente “periférico”, pero todo posicionamiento “periférico” es “dominado”.

Un *campo* puede incluir *subcampos*: dentro de una misma corriente política, por ejemplo, pueden existir enfrentamientos entre distintos discursos por el monopolio de la legitimidad enunciativa.

En general, el analista no estudia la totalidad de un *campo discursivo* sino que extrae un subconjunto, un espacio discursivo, constituido, al menos, por dos posicionamientos discursivos que mantienen relaciones especialmente fuertes.⁵⁷

Es de resaltar que, como se explica en este concepto, el campo discursivo es escenario de contraposiciones y hasta confrontaciones entre los diversos discursos, haciendo que se perfilen discursos dominantes y dominados, a partir de posicionamientos centrales y periféricos. Comprendido esto desde la perspectiva del discurso visual puede decirse que las imágenes muestran ese movimiento de dominantes y dominados, como queda claramente de manifiesto en el discurso visual de la lectura en el cual las imágenes de los lectores masculinos se les da un tratamiento de discurso visual dominante, respecto a las lectoras femeninas, por no ahondar en el de los lectores infantiles. La lectura masculina es central, mientras que el discurso visual con que se muestra a las lectoras o niños es periférico. Con lo que se pone de manifiesto la *comunidad discursiva* a que pertenecen unos y otras; con este otro concepto:

(...) se denomina a los grupos sociales que producen cierto tipo de discurso. Recurrir a ésta noción implica que las instituciones productoras de un discurso no son 'mediadores' transparentes. Las modas de organización de los hombres y de sus discursos son inseparables, la enunciación de una formación discursiva supone y, al mismo tiempo, hace posible, el grupo que se le asocia.⁵⁸

En el espacio social se les asignan roles a sus miembros, incluso, asumidos como género y a partir de ello producen y dominan (y son dominados) discursos

⁵⁷ *Ibid.*, 19.

⁵⁸ "Esta noción puede aplicarse a dos dominios diferentes: 1. A los enunciadores de un mismo tipo de discurso (periodístico, científico) que componente una cierta cantidad de vida y de normas, etc. (...). 2. A los enunciadores que provienen de *posicionamientos* que compiten (un diario, un partido político, una escuela científica) en un mismo campo discursivo y que se distingue por su organización.

Esta noción de *comunidad discursiva* debe ser especificada en función del enfoque que se adopte. Es posible interesarle sólo en función del enfoque que se adopte. Es posible interesarse sólo por los que *producen* los discursos o tomar en cuenta el conjunto por los que *producen* los discursos o tomar en cuenta el conjunto de los diversos tipos de agentes relacionados". *Ibid.*, 26-27.

concebidos como propios de ese rol. Y al enunciarlo da forma al grupo que se le asocia. Así, por ejemplo, el rol social que se asocia a las mujeres enuncia un discurso, lo que lo asocia a lo que es considerado como propio de las mujeres. De ahí que el discurso visual expresa estas posibilidades de la comunidad discursiva. Imágenes de lectoras donde se presentan modos de vida y normas compartidas por las mujeres y que se representan visualmente a través de sus modos de lectura. Comunidad discursiva visual en que se representan los posicionamientos que compiten entre lectoras y lectores en un mismo campo discursivo.

Para que dentro de un campo discursivo puedan definirse las posiciones de la comunidad discursiva, esto es, de las que producen y dominan un cierto tipo de discurso, que conduce al posicionamiento de dominantes y dominados es porque por encima de ellas se da un discurso fundador, el cual es, por tanto, el *discurso constituyente*:

(...) para caracterizar los discursos que tienen un papel “fundador”, es decir que, en diversos registros son los garantes último de la multiplicidad de producciones discursivas de una colectividad. Los discursos que están implicados (religioso, científico, filosófico, jurídico, literario) comparten una determinada cantidad de propiedades es en cuanto a sus condiciones de emergencia de funcionamiento enunciativo. Son al mismo tiempo, *autoconstituyentes* y *heteroconstituyentes*: sólo un discurso que se constituye tematizado, su propia constitución puede pretender el rol de constituyente respecto de otros discursos. El discurso cristiano, por ejemplo, pretende ser el fundamento de los otros al instituir un vínculo con la Revelación. Todo *discurso* constituyente mantiene una relación conflictiva con los otros y moviliza comunidades discursivas específicas que regulan la inscripción de sus enunciados en la memoria.⁵⁹

El discurso constituyente permite la cohesión de los discursos a partir de diferenciarlos, de asignarle a uno de ellos el rol de dominante y al otro y otros de dominados. En el discurso visual de los lectores el discurso constituyente queda representado en los elementos que se estiman como los definitorios de la lectura y

⁵⁹ *Ibid.*, 28.

a partir de ellos las comunidades discursivas que mejor se ajustan a ellos se constituyen en centrales, mientras que los otros ocupan una posición periférica. De ahí que a lo largo del tiempo las representaciones visuales muestran en la mayoría de los casos un discurso que no se ajusta del todo a los gestos discursivos de lo que se considera la auténtica y legítima manera de leer. Mientras que en la mayoría de las imágenes de los lectores se pone de manifiesto la asunción de lo que establece el discurso constituyente como una lectura en toda regla.

Con esto puede entreverse toda la información que nos brindan las imágenes de los lectores a partir de la implementación de los conceptos elegidos del análisis del discurso. Pero hay un concepto más que les da mayor unidad a estos conceptos y es el que muestra aún más la estrecha relación que existe entre hermenéutica y análisis del discurso; es el concepto de *contexto*:

El análisis del discurso relaciona a los enunciados con sus *contextos*. A veces, incluso, se lo define por esta característica. Pero no estudia de manera inmanente los enunciados para luego relacionados con diferentes parámetros “externos”, situacionales: se esfuerza, por el contrario, por aprehender el discurso como una actividad *inseparable* de este “contexto” (...) De hecho, los factores que se toman en consideración en el *contexto* dependen ampliamente de la problemática que se esté desarrollando. Sin embargo, existe un núcleo de constituyentes que se consideran de manera unánime: los *participantes* del discurso, su *marco espacio temporal*, su *objetivo*. *Participantes, marco y objetivo* se articulan de manera estable a través de las instituciones lingüísticas definidas en términos de contratos de habla o géneros discursivos.⁶⁰

Desde el enfoque visual bien puede decirse que el análisis del discurso relaciona las representaciones de las imágenes con sus contextos. Por lo que el

⁶⁰ “(...) a menudo la naturaleza del género discursivo, el rol de los participantes, la naturaleza del marco espacio-temporal son objeto de conflictos y negociaciones cuando termina un intercambio verbal, el contexto puede ser muy diferente del que existía al comienzo, aun cuando más no fuera porque las informaciones y los comportamientos introducidos en la interacción lo modificaron. Cuando se conserva un texto, éste circulará en *contexto* muy diferentes de aquel en el que surgió y cambiará su estatuto, su género. En este caso a pesar de la invariancia (muy relativa) del *texto*, el analista del discurso, que no separa el enunciado y *contexto*, se enfrenta con discursos distintos”. *Ibíd.*, 29-31.

discurso que ponen de manifiesto tales representaciones es una actividad inseparable de su contexto: el cual pone de manifiesto a los participantes del discurso como son el creador de la imagen y el público que es receptor de ella; las cuales se ubican en un momento determinado, es decir, en un marco espacio-temporal; así como el objetivo que se proponen, que para nuestro caso es mostrar (representar) el discurso que sobre la lectura se propone.

Como ya se adelantaba, es a partir del concepto de contexto expuesto, que se expresa con claridad la correlación del análisis del discurso con la hermenéutica; ya que un contexto es un movimiento demarcado dentro del desenvolvimiento histórico. Y es, por ello, que en los integrantes de tal contexto se expresa la historia efectual, que señala Gadamer, esto es el discurrir concreto, real, inmediato de la historia en el presente, es decir, en el contexto que sea presente. Y es a través de los discursos que enuncian los integrantes del contexto que se expresa de una y otra forma esa historicidad. Por lo que el discurso visual que se gesta en un campo discursivo, por parte de una comunidad discursiva y que está determinado por un discurso constituyente se encuentra en todos estos niveles atravesado por la historia efectual; lo cual acaba expresándose en las imágenes de los lectores de cada época, de cada contexto. De ahí que la interpretación que se hace de las imágenes de los lectores nos permite comprender asimismo la información histórica que el discurso de cada contexto o enunciado de cómo se lleva a cabo la lectura.

Volviendo al bajo relieve romano del estudiante con su libro en rollo (figura 1), en él queda expresado el campo discursivo en el ocaso del mundo pagano. En

ese momento conviven tensionadamente las comunidades discursivas pagana y cristiana. Y aún opera el discurso constituyente de la cultura clásica. Pero este contexto histórico se encuentra en su fase final: el ascenso del cristianismo ha sido progresivo e ininterrumpido a todo lo largo del imperio romano. Una vez que es dejado atrás se establece el campo discursivo cristiano, con sus tensiones internas producto de las diversas comunidades discursivas agrupadas en sectas y donde cada una enuncia su interpretación del cristianismo.⁶¹

En estas luchas intestinas entre las sectas cristianas se fue perfilando la jerarquía eclesiástica y con ella se definió el discurso constituyente cristiano. Lo que a su vez contribuyó a la definición del discurso visual en la representación del lector cristiano. En este discurso se enuncian elementos claramente identificables de la nueva religión dominante: en las imágenes de los lectores cristianos ya no aparece el libro en rollo, sino en el formato de códice y el libro fundamental que es representado para su lectura es la Biblia:

Huelga decir que el cristianismo, como el judaísmo y el islamismo, es una religión del libro. Más concretamente es una religión del códice, la tecnología que reemplazó el rollo de papiro a principios de la Edad Media. Al contrario que los rollos, que se confeccionaban con largas series de hojas de papiro pegadas, el códice comprendía múltiples páginas encuadernadas. Este formato no sólo transformó la forma física de los libros sino que fue fundamental para modelar la cultura occidental y diseminar sus valores y creencias a lo largo de casi dos mil años. Los primeros cristianos adoptaron el códice para sus Biblias y en el siglo VI habían erradicado por completo el rollo de papiro en el mundo grecorromano. La imagen de un códice que representa las Sagradas escrituras pronto se convirtió en un símbolo fuertemente arraigado en el arte cristiano. En los manuscritos iluminados como los salterios y devocionarios, los santos suelen sostenerlos y leerlos, quizá a imagen y semejanza de la actividad devota de los lectores de libros. En el contexto de los frescos y los retablos de las iglesias, las imágenes de las Biblias simbolizan el poder y la autoridad del clero. En el siglo XIII, los libros se habían convertido en uno de los motivos predilectos del arte eclesiástico medieval y se solían representar con gran detalle y colores vivos.⁶²

⁶¹ V. Alain Corbin, dir., *Historia del cristianismo*. (Barcelona: Ariel, 1998).

⁶² Trigg, *El arte de la lectura*, 7.

Así, el discurso constituyente enunciado en las imágenes de los lectores cristianos exhibía el poder y la autoridad del clero, mostrando ante las diversas comunidades discursivas cristianas (hombres y mujeres) cómo debía leerse el libro sagrado. Y en este caso quienes debían ajustarse mejor a ese canon de lectura debían ser los hombres, constituyéndose dentro del campo discursivo en el discurso dominante en la representación de la lectura, mientras las mujeres asumían un discurso periférico. Puede decirse que un modelo a su vez sirvió como base de la representación visual del discurso constituyente: la figura emblemática de San Jerónimo (Figura 2).



Figura 2. Maestro Teodorico, *San Jerónimo*, 1360-1365.⁶³

⁶³ *Ibid.*, 60.

Conforme el campo discursivo fue dominado por el discurso constituyente



de la jerarquía eclesiástica, se procuró mostrar que era también la élite que tenía una base intelectual, por poseer los libros y el acceso a ellos a través de la lectura. Visualmente esto se expresó representando a los evangelistas primero como escribas de la palabra de Dios y después como lectores, esto último después de la invención de la imprenta de Gutenberg.⁶⁴ El caso es que desde un principio los evangelistas fueron representados con libros, como puede verse en este relieve bizantino de principios del siglo VII, donde San Pablo sostiene un libro en códice, evidente anacronismo, porque los evangelistas escribieron en rollo (figura 3).

Figura 3. *San Pablo*.
Relieve bizantino, siglo VI-VII.⁶⁵

⁶⁴ “Las imágenes de libros aparecen en algunos de los primeros manuscritos cristianos que se conservan, donde son el atributo común natural los evangelistas, escribieron en rollos de papiro pero a principios del siglo VIII se solían representar como escribas medievales contemporáneos, reflejando los *scriptorium* monásticos de la época en que se transcribían e ilustraban libros a mano. En el *Codex Amiatinus*, la Biblia latina más antigua del mundo que se conserva, aparece una imagen de Esdras, el escriba que compiló la Biblia hebrea, que aparece pluma en mano, escribiendo un códice. San Mateo se representa de manera parecida en *Los Evangelios de Lindisfarne*, que datan de la misma época. La representación de los evangelistas como escribas refleja la idea de que en realidad eran copistas, no autores. Tomando dictado de Cristo y su Espíritu Santo, se creía que estos santos habían copiado al pie de la letra las palabras de Dios a mano. En el arte, esta convención prevaleció durante siglos, aunque después de que Johannes Gutenberg inventara la imprenta en torno a 1439, los evangelistas se convirtieron en lectores más que escritores”.
Ibidem.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 48.

El discurso visual de la intelectualidad de los evangelistas, trasunto del poder y autoridad intelectual del clero, confluye en la figura del santo intelectual por excelencia, San Jerónimo (figuras 4, 5 y 6), sacerdote y teólogo del siglo IV considerado uno de los Doctores de la Iglesia,⁶⁶ encarna la imagen ideal cristiana del intelectual, del erudito siempre rodeado de libros y manuscritos, ya sea leyendo, escribiendo o reflexionando. Con lo que viene asimismo para el discurso constituyente, la imagen de lo que se considera la legítima representación de una lectura.

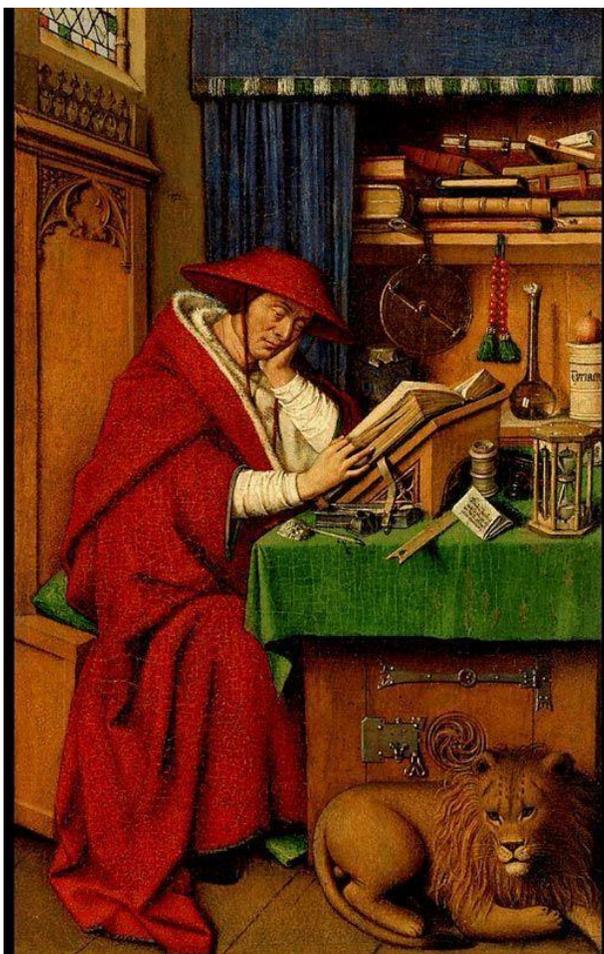


Figura 4. Jan van Eyck, *San Jerónimo en su estudio*. h. 1435.⁶⁷

⁶⁶ Conocido por traducción de la Biblia al latín (Vulgata), de ahí que se le considere como el santo patrono de los traductores, pero también de los bibliotecarios.

⁶⁷ Trigg, *El arte de la lectura*, 96.



Figura 5. Bartolomé Bermejo, *San Jerónimo*, Detalle *Piedad Desplá*, 1490.⁶⁸



Figura 6. Marinus van Reymerswaele, *San Jerónimo*. 1541.⁶⁹

⁶⁸ Joan Molina Figueras, Ed., *Bartolomé Bermejo*. (Barcelona: Museo Nacional del Prado, 2018), 12.

⁶⁹ Trigg, *El arte de la lectura*, 94.

Discurso dominante de lo que es la lectura y que prevalece por sobre discursos periféricos; es el gesto visual de una lectura en el que es determinante la seriedad reflexiva, erudita, espiritual que la representan. Entendida como propia para los valores cristianos y al que, por consiguiente, tienen que ceñirse los discursos periféricos, como el caso de las lectoras que tienen que reproducir los gestos de ese discurso constituyente, estatuido dentro del campo discursivo cristiano como dominante.

Aunque los contextos se han modificado dentro de la larga presencia dominante de la cultura occidental del cristianismo, la figura de San Jerónimo ha estado presente como modelo de lector, hasta los albores de la Modernidad. Y las diferentes representaciones que se hacen del santo intelectual ponen en evidencia la historia efectual que cruza a través de esos contextos. Más aún, en cada contexto la representación del santo es objeto de una reconstitución discursiva, para ajustarlo a su respectivo discurso constituyente; y es aquí donde se pone de manifiesto la fusión de horizontes que propone Gadamer: un artista que retoma las imágenes que la tradición le ofrece, fusiona el pasado que tales imágenes llevan acumulado con su propio presente, con lo que agrega otra fase discursiva a las imágenes de San Jerónimo, que a su vez será fusionada con el horizonte propio del contexto de un artista posterior.

En esas fusiones de horizontes va quedando sedimentado en las imágenes a la par o, mejor aún, en consonancia con la tradición, los discursos que fueron enunciados en ellas, donde se exhibía el discurso constituyente, el cual determinaba los discursos dominante y dominado de las diversas comunidades

discursivas dentro del campo discursivo, a través de la representación visual de San Jerónimo, presentado como modelo de lector. Todo lo cual brinda un contexto, en el cual, desde el presente, el bibliotecario puede interpretar esa información a partir de fusionar su horizonte con el horizonte histórico que le ofrecen esas imágenes del santo.

Dando un salto hacia el inicio del mundo moderno, se pueden apreciar cambios profundos en la configuración del campo discursivo que durante siglos estuvo determinado por el discurso constituyente del cristianismo. Tres son los factores a resaltar, para nuestro tema, que impulsaron tan profundos cambios: fundación de universidades, a finales del siglo XII; la invención de la imprenta de tipos móviles de Gutenberg, siglo XV; y el incremento de la alfabetización, lo que implicó que las mujeres tuvieran mayor acceso a la lectura. Con la fundación de universidades se le quitó a los monasterios el monopolio de la educación y la producción de libros: al quedar liberada la vida intelectual se incrementó la demanda de libros, con lo que se buscaba satisfacer las necesidades de estudiantes, profesores e intelectuales. Además, trajo aparejada la creación de bibliotecas universitarias y de particulares. Estas ascendentes comunidades discursivas y que se establecían como dominantes dentro del campo discursivo muestran en su discurso visual los gestos de su lectura:

En la tumba de Giovanni de Legnano, un conocido jurista italiano que fue profesor de la Universidad de Bolonia, se representa una conferencia universitaria del siglo XIV. La escena esculpida por Jacobello y Pier Paolo dalle Masegne (en activo h. 1383-1403) muestra tres estudiantes, cada uno con un libro, sentados en sus pupitres mientras otros siete escuchan atentamente la lección de Legnano. Un aspirante a académico busca con detenimiento en su texto mientras otro observa el suyo sorprendido. El estudiante del centro no presta atención; con la cabeza apoyada en la mano, parece que este soñando despierto. Lo más probable es que los libros pertenecieran a la universidad puesto que pocas personas tenían dinero suficiente para comprar sus propias copias. El acceso a los

libros era posible sobre todo gracias a las bibliotecas académicas, que, al contrario que los monasterios, no encerraban sus manuscritos en un armario sino que los ponían a disposición de los lectores.⁷⁰

Las palabras citadas de David Trigg nos muestran, con la imagen escultórica descrita, es el discurso de la lectura humanística. Todo ese impulso de las universidades y la producción de libros propició el advenimiento del movimiento cultural conocido como Renacimiento y su base de sustentación era el *humanismo*; en la medida que se consolida pasa a establecerse como discurso constituyente por sobre otras comunidades discursivas.

En este contexto de auge cultural es que un poco más tarde Gutenberg crea la imprenta de tipos móviles con lo que la producción de libros, en relación a la anterior, crece exponencialmente: propiciando a su vez el avance de la alfabetización, con lo que las comunidades discursivas antes marginadas del acceso a los libros pudieron beneficiarse de la alfabetización y tener acceso a los libros y a su lectura, como fue, por ejemplo, el caso de las mujeres. Este panorama descrito, que surgió a partir del ocaso medieval y que se ha expandido y ahondado mayormente hasta nuestros días, se han conformado los diversos contextos con sus respectivos campos discursivos, comunidades discursivas y discursos constituyentes en cuanto a la representación visual de los lectores.

Ahora bien, lo que se pone en evidencia es el contraste entre los contextos del mundo moderno en relación con los del mundo medieval; mientras este último durante siglos se estructuró y solidificó concatenadamente en torno a la religión cristiana y el mandato del clero, con sus jerarquías bien establecidas, lo que permitió en consecuencia el campo discursivo, las comunidades discursivas y el

⁷⁰ *Ibid.*, 8.

discurso constituyente estuvieron perfectamente definidos y estables durante siglos. Lo que redundó en representaciones del discurso visual de los lectores acordes y unitarios con ese mundo.

Pero todo ello quedó trastocado con el advenimiento del mundo moderno, definido por la atomización, la fragmentación y la individualización sin centro rector definido. Mundo plural en el que los contextos cambian más rápidamente; tal vez un momento (contexto) de mayor definición, y unidad fue el del ya mencionado Renacimiento, que fue una especie de interregno entre el mundo medieval y el mundo moderno. Después de él se constituyeron campos discursivos con más tensiones, equilibrios muy inestables y reconfiguraciones más dinámicas. Lo que a su vez significa la conformación de un mayor número de comunidades discursivas, que por lo mismo ahondan las pugnas y confrontaciones. Lo que termina por repercutir en la propia inestabilidad en la definición del discurso constituyente.

Todo esto se manifiesta en una vertiginosa proliferación de discursos visuales en las imágenes de los lectores. Todo lo cual encuentra desembocadura y magnificación en el siglo XX y su vertiginosa producción de imágenes de los lectores que exhiben a su vez una amplia multiformidad de discursos visuales. Lo que por otra parte ofrece un amplio repertorio de imágenes sobre las cuales se puede implementar el instrumental hermenéutico para hacer su interpretación y comprensión de las diversas representaciones (discursos) de la lectura. Y con ello discernir la información que esas imágenes ofrecen al conocimiento bibliotecológico.

2. Trayectorias de las imágenes y la lectura en el siglo XX

1827: el inventor francés Joseph-Nicéphore Niépce, ante un grupo de científicos ingleses (en Londres), muestra su sistema, al que ha bautizado como “heliografía”, el cual permite reproducir sobre placas de estaño grabados o la proyección de una vista en una cámara oscura. Pero tenía un defecto, requería de una larga exposición, puesto que los productos químicos que utilizaba no eran bastantes sensibles; por otra parte, los materiales elegidos para construir su cámara oscura y las ópticas elegidas, no posibilitaban una proyección correcta de la imagen en el interior de la cámara. De ahí que las imágenes obtenidas fueran borrosas, poco convincentes en su realismo representacional de la realidad.

1829: Niépce acepta una propuesta de asociación con Louis Mandé Daguerre para continuar y llevar a buen término sus investigaciones. En esta asociación Daguerre aporta su manejo de la cámara oscura, sus relaciones sociales, así como su conocimiento de los gustos del público. Niépce muere en 1833, pero Daguerre continúa buscando crear un sistema propio, para ello deja de lado el principio de reproducción de la heliografía para avocarse al perfeccionamiento de la imagen. Su sistema se basa en una reacción fotoquímica en el interior de una gran cámara oscura de madera. La imagen es revelada por vapores de mercurio y aparece en blanco y negro sobre una placa de metal bruñida y brillante. Buscando el ángulo en que desaparece el brillo, emerge bien perfilada la imagen, compuesta de sales de plata. Es una imagen única, no se puede reproducir. A este procedimiento se le llamó “daguerrotipo”, y fue avalado

por François Arago, secretario de la Academia de Ciencias y una de las más importantes autoridades científicas francesas.

1839: Pasarán diez años para que el científico y filólogo británico William Henry Fox Talbot, informe a la Royal Society de Londres de la próxima presentación de su invención: el “calotipo”. Utilizando pequeñas cámaras oscuras, que exigen varias horas de exposición, se obtienen sobre papel imágenes débilmente definidas, de manera invertida, pero que se fijan gracias a una solución de sal de mesa. Las hojas de papel sensibilizadas con sales de plata sobre las que se marcan en negativo (blanco sobre fondo negro) los objetos. Este sistema tiene la gran ventaja de que permite la reproducción de copias idénticas debido al negativo.⁷¹

Los procedimientos de estos tres pioneros pusieron las bases de lo que pasó a ser conocido como fotografía. Cada uno de los aportes de los inventores mencionados fue confeccionando en sus elementos básicos la tecnología fotográfica. La cual continuó perfeccionándose con otros aportes, hasta llegar a la actual tecnología digital, que ha superado a la fotografía analógica. La invención fotográfica nacida bajo el impulso histórico de los avances tecnológicos de la revolución industrial del siglo XIX, fue factor fundamental en la configuración histórica visual del siglo XX. Afectando todos los órdenes y estructuras sociales, así como la vida cotidiana de las personas, como se expresa con nitidez sintética en las siguientes palabras:

⁷¹ Para una más amplia explicación sobre los orígenes de la fotografía y sus tres primeros inventores, véase: Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006) y, Marie-Loup Sougez, Coord. *Historia general de la fotografía*. (Madrid: Cátedra, 2011).

Durante mucho tiempo la fotografía ha sido descrita como una invención de época con un discutible poder de fascinación, pero aun así auxiliar; criada de las artes y las ciencias. Sólo ahora empezamos a entender hasta qué punto su aparición trastocó profundamente la historia y la cultura contemporánea, ya que lo que nos ha aportado se ha vuelto tan familiar que nos resulta difícil darnos cuenta de ello. La revolución que ha iniciado es la de una nueva proximidad con las imágenes, es decir, con los instrumentos de la percepción y el conocimiento. Al modificar las imágenes del mundo, la imagen de nosotros mismos y, sobre todo, la relación de la imagen en sí, cambio por completo, de manera irreversible, nuestra relación con la experiencia visible, con la belleza y con la verdad.⁷²

La fotografía se va a abrir paso y se va a hacer de un lugar definitivo dentro del conjunto de imágenes ya establecidas, incluso algunas como la pintura, con un linaje gestado desde los albores prehistóricos de la conciencia humana. Más aún, la fotografía va a impactar a esas imágenes establecidas, redefiniéndolas y estableciendo con y entre ellas un diferente sistema de relaciones. De ahí que no se pueda comprender del todo el siglo XX, visto desde la óptica visual, sin considerar a la fotografía: contribuye poderosamente a configurar el horizonte histórico de la pasada centuria. Lo que en relación a este tema, viene a significar que con la fotografía también se va a llevar a cabo una amplia representación de los lectores.

Ottmar Mergenthaler, en 1885, tras de varios años de pruebas y prototipos, presentó una máquina que mecanizaba el proceso de composición de textos para ser impresos. El artefacto, semejante a una máquina de escribir, se opera pulsando una tecla que selecciona un carácter tipográfico específico y automáticamente se modela una letra particular que al quedar libre se integra a un centro común con otras letras, con lo que se forman las palabras y los espacios del texto. Una línea compuesta por estas matrices ya completa pasa a una caja de fundición donde se encuentra el metal fundido y forma un lingote, que constituye

⁷² Abdré Gunthert y Michel Poivert, *El arte de la fotografía. De los orígenes a la actualidad* (Singapur, S. L: Lunweg, 2009), 7.

una línea de caracteres de imprenta. Esta tecnología fue bautizada como "linotipia".⁷³ Con ella se superaban los anteriores procedimientos de impresión de libros surgidos de la imprenta de tipos móviles de Guttenberg. Lo que, por supuesto, vino a dar como resultado una mucha mayor producción de impresos, oferta que desbordó ampliamente la demanda de tales materiales. Provocando que en el entrecruce de los siglos XIX y XX se externaron voces de alarma ante la masividad de libros, por ejemplo: Paul Otlet responde mediante la creación del Documentalismo; y, José Ortega y Gasset escribe la *Misión del bibliotecario*, respuesta ante esa avalancha de libros.

La linotipia también es un claro producto de la tecnología decimonónica; tecnología cuya característica definitoria es la alta reproducción de los productos (mercancías). La linotipia a semejanza de la calotipia de Talbot tiene la facultad de una reproducción inacabable de textos e imágenes a partir de una matriz primigenia. Así, la linotipia va a ser un factor determinante en la práctica de la lectura y en sus formas de representación visual. Ambas tecnologías (fotografía y linotipia) legadas por la revolución industrial del siglo XIX se abren paso a todo lo largo del siglo XX, conformando profundamente su horizonte histórico. Centuria en el que la tecnología va a ser la fuerza motriz de su desarrollo. Pero si bien estas dos tecnologías decimonónicas contribuyen a la conformación del horizonte histórico del siglo pasado, a su vez, se insertan en el devenir de un horizonte histórico que viene de tiempo atrás y, que repercute sobre la fotografía y la

⁷³ Jaume Perarnau i Llorens, "La linotipia del taller de composició del Senyor Cabot", *Lauro: revista del Museu de Granollers*, no. 13, (1997): 114. <https://www.raco.cat/index.php/Lauro/article/view/48279/51305> Consultado el 14 de octubre de 2018.

"A multiface linotype machine", *Scientific American*, 89, no. 6, (1903): 97 <http://www.jstor.org.pbidi.unam.mx:8080/stable/24986453> Consultado el 14 de octubre de 2018.

linotipia, con lo que propiciando que se propague e efecto de ambas tecnologías; con lo cual se pone de manifiesto la presencia de, como lo explica la hermenéutica de Gadamer, la historia efectual.

Para comprender los elementos particulares, propios de nuestro tema, que se despliegan en esa historia efectual, me remito a la propuesta de Roger Chartier sobre la cultura escrita, como lo explica debe ser comprendida desde un enfoque amplio que permita observar los diversos factores que interactúan para darle forma, esto es, que no se debe reducir su comprensión a la mera cultura impresa destinada a la lectura:

Pero, como lo hemos dicho, no debemos ver la cultura escrita exclusivamente como una cultura impresa, destinada a la lectura. Una segunda evolución, en cierta forma de sentido contrario, es la creación de una esfera pública de debate, de discusión, de crítica, que define un espacio público nuevo en la Europa del siglo XVIII y en los Estados de la América Latina del siglo XIX. Este espacio se fundamenta en dos realidades. Por un lado, en nuevas formas de sociabilidad, de encuentro entre personas privadas que discuten y critican los asuntos de Estado y de la autoridad en general, que es lo que ha subrayado Jürgen Habermas sobre la invención de un espacio público y crítico en el siglo XVIII: cafés, clubes, salones, sociedades literarias. Es una forma de sociabilidad en donde los sujetos privados hacen un ejercicio público de su razón, de su razón crítica de autoridad, sea de la Iglesia o del Estado.

Pero hay una segunda realidad, que es la circulación de lo escrito; y según la definición de Kant sobre la Ilustración, el elemento esencial no son las formas de sociabilidad, sino la circulación de lo escrito, lo que permite la constitución de un público sin que la gente esté necesariamente en el mismo lugar, en mutua proximidad. Este espacio público, que se define a partir de las prácticas solitarias de escritura o de lectura, es un espacio en el que cada individuo, como dice Kant en su ensayo “¿Qué es la Ilustración?” (1784), debe actuar como sabio frente al público que lee. En la perspectiva de Kant, la Ilustración es más bien un proceso, una tendencia, un movimiento que habrá concluido cuando cada quien pueda actuar produciendo textos como sabio y recibiendo otros como lector. La definición del nuevo espacio público está así estrechamente vinculada a la producción, circulación y apropiación de lo escrito. Vemos entonces cómo la constitución de este espacio público, que siempre encuentra resistencias por parte de las autoridades, se ha desarrollado a largo plazo desde la Inglaterra de finales del siglo XVII, y más tarde conquistó América.⁷⁴

Interpretando las palabras de Chartier puede señalarse que en el siglo XVIII se gestan estructuras y tendencias histórico sociales que van a desembocar en el

⁷⁴ Roger Chartier, *Cultura escrita, literatura e historia. Conversaciones con Roger Chartier* (México: FCE, 1999), 86-87.

siglo XX en el mundo occidental. En el centro, y como consecuencia de tales movimientos del siglo XVIII, se encuentra la gestación de una esfera pública de debate, que da lugar a encuentros sociales nuevos entre las personas para ejercer la crítica contra el orden establecido. Lo que, asimismo, significa el ejercicio público de la razón. Pero también da lugar, y esta es la idea central de la argumentación de Chartier, a una circulación de lo escrito, lo que propicia las prácticas individuales y solitarias de lectura. Con lo que el espacio público se encuentra troquelado por la producción, circulación y apropiación de lo escrito o, en otras palabras, pone de relieve la función estratégica y transformadora (por no decir trasgresora) de la práctica de la lectura. Además de que es el medio para la construcción de la interioridad del individuo bajo el estatuto de la razón.

De ahí que las representaciones visuales que en ese momento hacen de los “auténticos” lectores son aquellas que expresan discursivamente como la más apropiada a aquella que está encaminada a exaltarla como una práctica de razón y conformadora de la razón. A lo que hay que remarcar que este tipo de discurso de la lectura se debe a que tiene correspondencia con una mayor circulación de lo escrito. A las mencionadas trayectorias Chartier añade una más, la que se corresponde a los procesos civilizatorios de larga duración:

Es un proceso compartido en ambos lados del Atlántico y que incorpora en los individuos controles sobre sus comportamientos y conductas, que refuerza el umbral del pudor, que constriñe los afectos y que, también, en este caso, se produce apoyándose en la cultura escrita, pues a través de los textos se definen las nuevas normas, desde Erasmo hasta los tratados de urbanidad de los siglos XVII, XVIII y XIX. Si hay una incorporación, una internalización de las normas a través de la experiencia inmediata, es porque se utilizan los libros impresos; por un lado los tratados de urbanidad, por otro los manuales escolares, a fin de imponer dichas reglas de comportamiento. Tenemos también una trayectoria de larga duración que cruza el Atlántico y se apoya en lo escrito.⁷⁵

⁷⁵ *Ibíd.*, 87.

En este largo proceso civilizatorio el papel de la cultura escrita consiste en reforzar los controles internos de los comportamientos y conductas de los individuos. En las imágenes de los lectores esto se expresa a través de una gestualidad contenida y codificada de las posturas corporales que se tienen que adoptar cuando se lleva a cabo una práctica de la lectura responsable: posición sedente, rígida (el cuerpo recto) y concentrada; el discurso constituyente así lo dicta a las comunidades discursivas ilustradas que conforman la esfera pública de debate en el siglo XVIII.

De ahí que algunas imágenes de lectoras muestren tanto a hombres como mujeres en dicha actitud, por ejemplo, *La lectora* de Fragonard (Figura 7) refleja intimidad, pero al mismo tiempo una gran concentración:



Fig. 7. Jean Honoré Fragonard, *La Lectora*, h. 1776.⁷⁶

⁷⁶ "Fragonard, el placer del pintar", en: *Aparences*. <http://www.aparences.net/es/periodos/rococó/jean-honore-fragonard/>

Dicha concentración se denota en su rostro, pero también en la delicada forma en que toma el libro con su mano. Cabe señalar que durante el siglo XVIII uno de los temas que fueron ampliamente discutidos fue el de la “naturaleza de los sexos”, y aunque para algunos hombres ilustrados “carecía de sentido” discutir acerca de la igualdad entre hombres y mujeres no todos estaban de acuerdo:

“la «policía» de los pensamientos y las costumbres en una sociedad ilustrada pasaba por archivar «aquella fastidiosa cuestión de la preeminencia de los hombres sobre las mugeres» y por admitir la igualdad de entendimiento, «verdad que confiesa la razón, y que confirma la Historia de muchos siglos»”.⁷⁷

Dado que en esa época también se buscaba que la mujer retomara su lugar como protectora, terminó por imponerse la idea de que la diferencia de los cuerpos afectaba la mente: “los hombres tienen más talento, las mugeres más imaginación; los hombres son más bruscos y más tercos, las mugeres más hermosas, más humanas, más inconstantes: cada uno tiene lo que debe”.⁷⁸ De ahí que Fragonard, contemporáneo de Rousseau, aunque era considerado como un pintor frívolo de carácter afable, amante de la familia y de lo cotidiano, opta por pintar a una mujer inmersa en ese espacio de intimidad que les daba la lectura, actividad que más allá de su función emancipadora, se mantenía el discurso de que la lectura “convertía al lector en un miembro útil de la sociedad, le permitía perfeccionar el dominio de las tareas que se le asignaban”.⁷⁹

⁷⁷ Mónica Bolufer, *Mujeres e ilustración. La construcción del feminismo en la España del siglo XVIII* (València: Institució Alfons El Magnanim, Diputación de València, 1988), 68.

⁷⁸ *Ibíd.*, 69.

⁷⁹ Donatella Gagliardi, *Urdiendo Ficciones. Beatriz Bernal, autora de caballerías en la España del XVI*. (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010), 43. https://books.google.com.mx/books?id=txolFDyMwNgC&pg=PA25&lpg=PA25&dq=alfabetizacion+de+la+mujer+siglo+XVI&source=bl&ots=vG-D0kulSP&sig=XumyvOHLxzGYV_AdVBHVB1rmxPQ&hl=es-419&sa=X&ved=0CDwQ6AEwBWoVChMlo4ilwphfyAIVA1cmCh2tqQmZ#v=onepage&q=alfabetizacion%20de%20la%20mujer%20siglo%20XVI&f=false

Es de acotar que esta gestualidad autocontrolada de la corporeidad que legitima y canoniza el discurso constituyente de la práctica de la lectura es el que durante siglos va a considerarse como el apropiado para ser asumido por los lectores en las bibliotecas. Muy diferente a la gestualidad, las posiciones, que se propagaron a finales del siglo XX tanto en algunas bibliotecas, como por los jóvenes lectores que adoptaron posturas relajadas; lo que entraña el debilitamiento del discurso constituyente y el ascenso y reivindicación de prácticas lectoras divergentes de otras comunidades discursivas dentro del campo discursivo.

Estas trayectorias que explica Chartier de la cultura escrita son una parte sustancial que configura el horizonte histórico del siglo XVIII y que, en cuanto tal, se proyecta hacia el siglo XX, pasando por el siglo XIX donde se reviste de las tendencias tecnológicas de la revolución industrial. Es la cauda de la historia efectual que desemboca en el siglo XX para contribuir a dar forma al horizonte histórico propio del siglo pasado. El siglo XX hereda del siglo XVIII una esfera pública que ha perdido la capacidad del debate de la crítica al orden establecido.

La burguesía que era la base que conformaba el debate crítico en el siglo XVIII ha alcanzado el poder en el siglo XIX y el impulso tecnológico que ha propiciado la revolución industrial, también generada por esta clase social, han depuesto la lectura y la escritura como arietes de la crítica y así se prolonga en el siglo XX. Y el discurso constituyente motivado por esta clase social da lugar al discurso visual que representa como modelo una práctica de la lectura enmarcada por la intimidad emocional, familiar, que incluso marcará los gestos de otras

comunidades discursivas de lectores como el de las lectoras y los niños. Como se verá más adelante, estos modelos discursivos que se prolongan en los inicios del siglo anterior se verán profundamente alterados, transformados conforme transcurre el siglo. Y en ello juegan un papel fundamental la fotografía y la linotipia.

Todos estos elementos configuran la especificidad inicial del horizonte histórico del siglo XX y que determinan las prácticas de la lectura y su representación visual. Lo que en otras palabras significa la historia efectual que internamente recorre y moldea tales prácticas y sus representaciones visuales. Chartier nos explicaba líneas atrás la trascendencia que en el siglo XVIII adquirió la circulación de lo impreso en y para la cultura escrita: más detrás de esa circulación se encuentra lo que ha dado en llamar la revolución de la lectura de ese siglo, consistente en el paso de la “lectura intensiva” a la “lectura extensiva”, como lo explica el especialista en el tema Reinhard Wittman:

Lo que los coetáneos diagnostican con tanta exactitud, pero parecen incapaces de curar, lo ha bautizado la investigación moderna con el término “revolución lectora”. Tras él se esconde un modelo explicativo que concibe este cambio secular como el paso revolucionario de la lectura “intensiva” a la “extensiva” basándose en fuentes pertenecientes al norte y centro de la Alemania Protestante, Rolf Engelsing ha esbozado un proceso por el cual, a lo largo del siglo XVIII, la lectura repetitiva intensiva durante toda una vida de pequeño canon común de textos conocidos y normativos que no dejan de interpretarse –en su mayor parte de índole religiosa, y sobre todo la Biblia– se ve sustituida por un comportamiento lector extensivo que pone de manifiesto de un modo moderno, laicizado e individual, cierta avidez por consumir un material nuevo, más variado, y, en particular, por satisfacer un deseo de entretenerse privadamente (...) Una práctica lectora más bien extensiva se convierte entonces en norma cultural obligada y dominante, mientras que la tradicional lectura intensiva pasa cada vez más por algo obsoleto y socialmente inferior. La elección de las características de tales cambios no tiene por qué ser acertada: la lectura repetitiva “intensiva” podía constituir un ritual falto de sentido, mientras que la lectura “extensiva” podía revestir una intensidad rayana en pasión.⁸⁰

⁸⁰ Wittman Reinhard, “¿Hubo una revolución de la lectura a finales del siglo XVIII?”, en: Guglielmo y Cavallo, Roger Chartier, *Historia de la lectura en el mundo occidental*. (Madrid: Taurus, 1998), 438-439.

Esa circulación del impreso que había crecido a partir de la ampliación de la producción de libros creada por la imprenta de tipos móviles, permitió que el libro llegara a mayor cantidad de lectores, lo que a su vez contribuyó a la pérdida de su sacralización.⁸¹ Y con ello a su vez fue factor decisivo en la creación de una esfera pública crítica. Al instaurarse la lectura extensiva se abrió paso a una ampliación del rango cultural de conocimiento, pero también a su volatilidad y falta de profundización, al filo de la superficialidad, la cual se pondrá claramente de manifiesto cuando venga la sobreproducción de impresos.

Con la tecnología de la linotipia la circulación del impreso quedó marcada por la sobresaturación de una oferta que desborda a la demanda. A diferencia del siglo XVIII que la cuestión se funda en la circulación (con todo es una producción que homologa más cercanamente oferta y demandas, el siglo XX, con la linotipia la cuestión se centra en la producción. Al haber una mucha mayor cantidad de libros disponibles hace que se ahonde la lectura extensiva, pero asimismo el libro se torna desechable: consumo centrífugo de textos fugaces.

La linotipia al disparar la producción de libros (y de una amplia gama de impresos) impulsó la ampliación. Al haber mayor disponibilidad de impresos, sectores sociales que no habían tenido acceso a ellos pudieron obtenerlas de múltiples maneras. Por lo que la emergencia de tales comunidades discursivas

⁸¹ “En siglos anteriores, el libro se había recibido fundamentalmente como un instrumento autoritario con una voluntad de poder impersonal. Se le tenía por factor irrenunciable del proceso disciplinador al servicio de las autoridades mundanas y eclesiásticas. Sólo el cambio más general de mentalidad ocurrido en el siglo XVIII permitió que destacara la capacidad de la letra impresa de “efectuar una penetración sustancial de la vida subjetiva del lector”. Precisamente porque el texto reproducido mecánicamente podía ser leído con mayor automatismo que cualquier manuscrito por su uniformidad, creaba una tensión que entregaba al nuevo lector en cuerpo y alma al fantástico mundo del libro. Pero para ello se requería una premisa sustancial: la alfabetización.” *Ibid.*, 442.

pudo visibilizar sus gestos en la práctica de la lectura. Lo que dio lugar a representaciones visuales múltiples de esa heterogeneidad de gestos lectores. Para ello contribuyó notablemente el desarrollo y expansión de la fotografía. En los inicios del siglo XX la fotografía había logrado un elevado desarrollo tecnológico y se había hecho de un lugar entre las diversas instancias visuales de representación de la realidad, por lo que contaba con una amplia aceptación social. La fotografía paso así a convertirse en un factor definitorio del horizonte histórico del siglo XX.

Centuria extensamente fotografiada en los múltiples y complejos aspectos que le dieron forma. Y aunque a lo largo de tal centuria las representaciones de este subgénero pictórico, ha sido con la fotografía que la representación de los lectores se ha hecho desmesurado. La fotografía por su instantaneidad inmediata y su flexible capacidad de desplazamiento, así como de captación de cualquier sector de la realidad ha sido el medio visual con mayor fuerza para representar la multiplicación de los gestos de la lectura de la ampliación de comunidades discursivas; esto es, ha captado el discurso que expresa su individualidad como comunidad en la práctica lectora. Y también la diversidad de contextos en que se lleva a cabo la lectura e implícitamente la relación del mundo del lector con el mundo del texto, como señalaba Paul Ricoeur, lo que entraña la dimensión hermenéutica del lector con el texto. Pero asimismo, la fotografía representó el currir histórico de la lectura a través de las distintas fases por las que pasó el siglo XX: dejando con ello registro de la historia efectual que recorre a las diversas prácticas lectoras a través de esas fases.

Centuria de extrema complejidad y conflictividad como no hubo antes, y que ha sido caracterizada por el gran historiador Eric Hobsbawm, a partir del concepto acuñado por Ivan Berend, como el “corto siglo XX”, porque de manera peculiar lo hace consistir de 1914 a 1991. El circunscribir el siglo a esas fechas, en las que quedan fuera años que disminuyen la duración que se considera constituye una centuria, tiene como motivo una visión, comprendida más extensivamente, en la que los siglos son estimados en cuanto a los acontecimientos determinantes que le dieron forma. En el caso del siglo XX, para Hobsbawm, los acontecimientos cruciales se dieron entre el inicio de la Primera Guerra Mundial y la caída del bloque socialista, como nos lo refiere brevemente:

A una época de catástrofes, que se extiende desde 1914 hasta el fin de la segunda guerra mundial, siguió un periodo de 25 o 35 años de extraordinario crecimiento económico y transformación social, que probablemente transformó la sociedad humana más profundamente que cualquier otro período de duración similar. Retrospectivamente puede ser considerado como una especie de edad de oro, y de hecho así fue calificado apenas concluido, a comienzos de los años setenta. La última parte del siglo fue una nueva era de descomposición, incertidumbre y crisis y, para vastas zonas del mundo como África, la ex Unión Soviética y los antiguos países socialistas de Europa, de catástrofes. Cuando el decenio de 1980 dio paso al de 1990, quienes reflexionaban sobre el pasado y el futuro del siglo lo hacían desde una perspectiva *fin de siècle* cada vez más sombría. Desde la posición ventajosa de los años noventa, puede concluirse que el siglo XX conoció una fugaz edad de oro, en el camino de una a otra crisis, hacia un futuro desconocido y problemático, pero no evitablemente apocalíptico. No obstante, como tal vez deseen recordar los historiadores a quienes se embarcan en especulaciones metafísicas sobre el «fin de la historia», existe el futuro.⁸²

Como lo expresan las palabras citadas, las tres fases o acontecimientos decisivos y que marcaron el rostro del corto siglo XX, claramente demarcadas por Hobsbawm son: en primer lugar, el período que abarca, como lo han comprendido algunos historiadores, la larga guerra civil europea que representa la Primera y Segunda Guerras Mundiales, lo que incluye los años de entreguerras. Periodo marcado por la destrucción masiva. A lo que siguieron los años conocidos como

⁸² Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX. 1914-1991* (Barcelona: Crítica, 1995), 15-16.

“gloriosos treinta”, las tres décadas de crecimiento acelerado, tanto de las economías capitalistas como socialistas. Y por el periodo de crisis que concluye con el derrumbe del bloque socialista. Como balance de fondo de estas tres etapas del pasado siglo, cuya corta medición casi coincide con el establecimiento de la Unión Soviética y su caída, es que a través de ellos se fue desintegrando el antiguo orden liberal burgués que comenzó a gestarse en el siglo XVIII y alcanzó su apogeo en el siglo XIX.

El mundo que surgió de la desintegración del bloque socialista, poco tenía que ver con el antiguo orden liberal. Lo que por otra parte, vino a significar la desaparición de la concepción burguesa clásica de la cultura y con ella su visión del libro como receptáculo privilegiado de esa cultura y de la lectura como don de acceso al libro. Que era representado en pinturas que mostraban el discurso constituyente en que se sustentaba ese viejo orden liberal y cultural.

Como se explicó anteriormente, dos grandes inventos del siglo XIX: la linotipia y la fotografía alcanzaron en el siglo XX su pleno desarrollo y expansión al entrelazarse con la dinámica de los mencionados periodos decisivos de dicho siglo. En cada una de las susodichas fases la circulación de libros fue ampliándose, por ejemplo, en la naciente Unión Soviética la producción de libros fue impresionante, bajo el requerimiento de educar y cultivar a una sociedad atrasada, para que se pusiera a la par de las sociedades desarrolladas, se convirtieron en un país con uno de los más altos índices de lectura. Asimismo, se buscó dejar testimonio de ello a través de fotografiar ampliamente a los lectores, lo que venía a constituirse en propaganda de ideología visual del régimen. Con lo

que quedaban unificadas las comunidades discursivas bajo el designio del discurso constituyente establecido por el régimen soviético, lo que incluyó también a la pintura y el grabado para representar a los disciplinados lectores soviéticos.

Los “gloriosos treinta” se caracterizaran también por el momento de apogeo de producción de impresos, la linotipia había alcanzado su cenit, y el de los lectores. La base lectora en las sociedades occidentales democráticas vivió un momento de esplendor. Pero el periodo anterior de guerras conllevó la desarticulación de centros unificadores por lo que ya no se presentaba un discurso constituyente que homologaba a las diversas comunidades discursivas, y, por lo tanto, las representaciones visuales de esa heterogeneidad de discursos se multiplican; los gestos lectores se relajan y actitudes y posturas que antes se consideraban apropiadas para leer proliferan. Los reportajes fotográficos de actores o actrices leyendo en posiciones relajadas son recurrentes (Figuras 8, 9 y 10). Toda esta tendencia desemboca en los movimientos contraculturales de finales de la década de los sesenta.

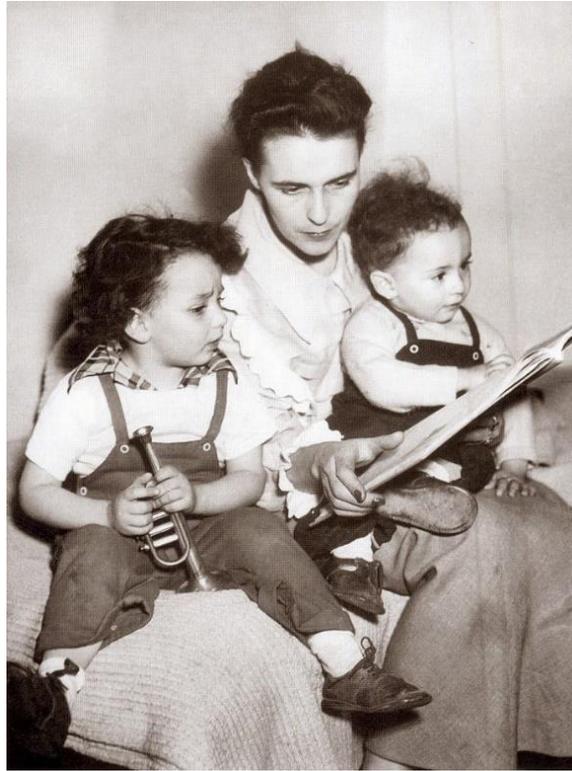


Figura 8. Emerico Weisz, *Leonora con sus hijos Gabriel y Pablo*⁸³



Figura 9. Dennis Stock, *James Dean en su apartamento de West 68th Street, 1955*.⁸⁴

⁸³ Leonora Carrington, Emerico Weisz, Gabriel Weisz Carrington y Pablo Weisz Carrington, *Universo de Familia*. (México: Museo del Palacio de Bellas Artes, 2005), 109.

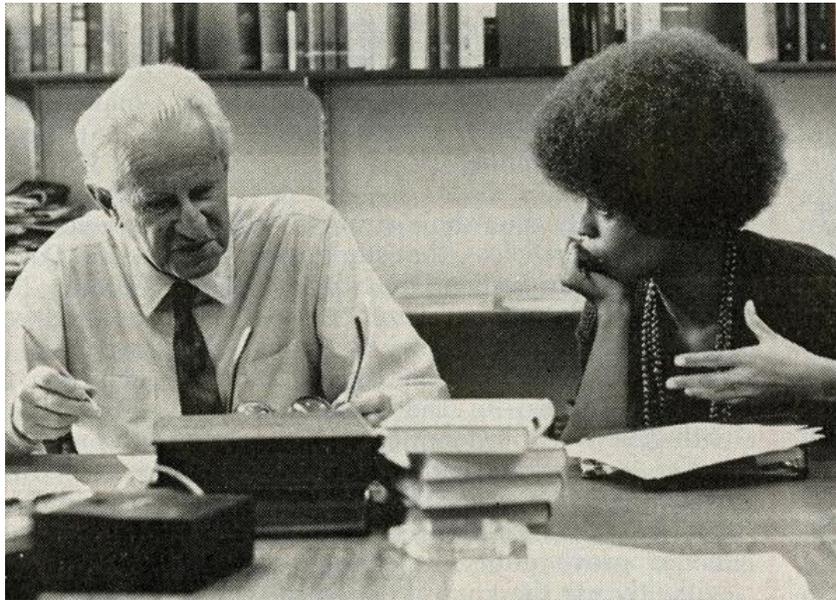


Figura 10. Herbert Marcuse y Angela Davis, 1968.⁸⁵

La última fase, considerada de crisis, ve la extinción de la linotipia por tecnologías aún más eficientes y de mayor productividad de libros. Pero también aparecen los síntomas de incertidumbre en el mundo editorial, respecto a su futuro. La aparición y desarrollo de los *mass media* contribuye a esa incertidumbre e incide asimismo en las prácticas lectoras. El avance arrollador de las nuevas tecnologías de la información marca el ocaso del siglo XX, precisamente con mayor fortaleza en la última década, que Hobsbawn deja en la sombra porque ya no la considera entre los acontecimientos decisivos del pasado siglo. Pero hace una acotación:

El mundo está dominado por una tecnología revolucionara que avanza sin cesar, basa en los progresos de la ciencia natural que, aunque ya se preveían en 1914, empezaron a alcanzarse mucho más tarde. La consecuencia de mayor alcance de esos progresos ha

⁸⁴ Luis Fernando Galván, "Dennis Stock y James Dean; la verdadera historia detrás de 'Life'", en: *ENFILME*. México, (2016). Consultado el 8 de diciembre 2018. <https://enfilme.com/notas-del-dia/dennis-stock-y-james-dean-la-verdadera-historia-detras-de-life>

⁸⁵ "Herbert Marcuse and Angela Davis", en: *Awesome people Reading*. Consultado el 8 de diciembre 2018. <http://awesomepeoplereading.tumblr.com/page/11>

sido, tal vez, la revolución de los sistemas de transporte y comunicaciones, que prácticamente han eliminado el tiempo y la distancia. El mundo se ha transformado de tal forma que cada día, cada hora y en todos los hogares la población común dispone de más información y oportunidades de esparcimiento de la que disponían los emperadores en 1914. Esa tecnología hace posible que personas separadas por océanos y continente puedan conversar con sólo pulsar unos botones y ha eliminado las ventajas culturales de la ciudad sobre el campo.⁸⁶

El ascenso arrollador de tales tecnologías es el que mayormente determina y redefine las trayectorias de las imágenes y la lectura o, en su variante, las imágenes de la lectura y la lectura de las imágenes. Las comunidades discursivas lectoras se multiplican indeteniblemente a partir del torrencial de textos impresos y electrónicos, que ya no responden o responden muy laxamente a un discurso constituyente dentro de un campo discursivo fragmentado. Por lo que las representaciones visuales, ahora con fotografía digital, que ha desplazado a la fotografía analógica, de igual manera a como la linotipia fue desplazada, se vuelven poliédricas. Los gestos inéditos en la práctica de la lectura se vuelven comunes. Ya no hay un canon definitivo, dominante, en la gestualidad lectora. Asimismo, los lectores comienzan a ser fotografiados leyendo en los nuevos soportes electrónicos, los contextos de la lectura se vuelven múltiples en su representación visual. La lectura extensiva se torna más centrifuga: textos de leer y desechar se vuelve lo común, como lo expresa Armando Petrucci:

La situación en la que nos encontramos actualmente parece, pues, que se caracteriza por fuertes síntomas de disolución del “orden de la lectura” propio de la cultura escrita occidental, tanto lo concerniente al repertorio como en lo que se refiere a los hábitos de utilización y de conservación. A ello contribuye intensamente un sistema productivo que se comporta de un modo irracional, que tiende a recoger el máximo provecho en el mínimo tiempo, sin prestar atención a las perspectivas futuras; mientras que la coexistencia de los libros (y otros materiales editados) con los elementos audiovisuales margina a los primeros, que se debilitan por sustancial incapacidad de adaptación a los nuevos tiempos y a los hábitos de utilización, y los métodos de aprendizaje cada vez tienden más a

⁸⁶ Hobsbawn, *Historia del siglo XX*, 22.

prescindir del escrito tradicional. Un aspecto complementario de este fenómeno es el nacimiento de esas nuevas prácticas de lectura que ya se han analizado y que se encarna en la figura del “lector anárquico”, hasta ahora representado sobre todo por los jóvenes, pero que está destinado a multiplicarse y, probablemente, llegar a ser el modelo prevalente del futuro próximo.⁸⁷

El lector anárquico caracterizado por Armando Petrucci como prototípico de finales del siglo XX, se ha prolongado en las décadas iniciales del siglo XXI ahondando los gestos anárquicos en su práctica de lectura. Lo cual ha ido adquiriendo mayor presencia en las representaciones visuales tanto fotográficas como pictóricas notoriamente. Es de destacar que la fotografía por ser el medio característico productor de imágenes de la pasada centuria y por sus cualidades: instantaneidad y representación realista, fue idónea para registrar las cambiantes manifestaciones de las prácticas lectoras a lo largo del siglo XX.

Pero la pintura y otras expresiones visuales, dentro de la especificidad de sus lenguajes, también representaron a los lectores, aunque por esa misma especificidad de tales expresiones su representación no era del todo realista e incluso tendía a la idealización o, a una visión abstracta de la práctica de la lectura (figuras 11 y 12) que a su vez se deriva de las tendencias pictóricas que se desarrollaron a través del siglo XX.

⁸⁷ “A este nuevo lector y sus innovadoras prácticas de lectura corresponde de alguna forma, en el ámbito del ciclo productivo del libro, otra figura anómala y potencialmente “anárquica”: la del escritor de consumo, que escribe textos de seudoliteratura, que reescribe textos de otros autores, que redacta novelas rosas o novelas negras, o recoge y transcribe noticias de periódicos; con frecuencia esta clase de escritor está condenado al anonimato y excluido de las redacciones de los periódicos. Se trata de un fenómeno que no es nuevo en la larga historia de la cultura escrita occidental, que ha aparecido en todos los momentos de crisis de la producción de elevado crecimiento de público y de variedad en la demanda del producto, como por ejemplo en la Francia de la segunda mitad del siglo XVIII, en vísperas de la Revolución. En las distintas fases de su historia esta ambigua figura ha asumido con frecuencia un papel activo de protesta contra el sistema cultural (y político) vigente, del mismo modo en que podría suceder, y en parte ha sucedido, con su análogo: el lector ‘anárquico’.” Armando Petrucci, “Leer por leer: un porvenir para la lectura”, en: Cavallo y Chartier, *Historia de la lectura*, 547-548.



Figura 11. Pablo Picasso, *Mujer leyendo*, 1932.⁸⁸



Figura 12. Carlos Orozco Romero, *La lectura*, 1958⁸⁹

⁸⁸ Pablo Picasso, "Mujer leyendo", 1932. *Pinterest*. Consultado el 5 de septiembre de 2018. <https://www.pinterest.com.mx/pin/452259987549496324/?lp=true>

⁸⁹ Raquel Tibol, *Historia General del Arte Mexicano. Época moderna y contemporánea*. (México-Buenos Aires: Hermes, 1964), 176

Ahora bien, más allá de tales diferencias entre fotografía y pintura en la representación visual de los lectores en y del siglo XX, es de resaltar que las múltiples prácticas lectoras en su especificidad, así como la correspondiente representación discursiva en imágenes, son producto de la larga duración histórica de la cultura escrita. El gran río de la historia en el que se generan las diversas prácticas lectoras en cada época, es una presencia permanente que de una y otra forma las va constituyendo y determinando. Por lo que cada práctica lectora y la discursividad con que se presenta y a su vez se representa visualmente son un producto de la historia. Y en ellas, como lo suscribiría la hermenéutica de Gadamer, se encuentra siempre presente y actuante la historia efectual. Imágenes de lectores a través de las cuales habla la historia de la lectura, que así es ofrecida a la interpretación hermenéutica.

2.1. Historia de la lectura; lectura en imágenes

Una de las tendencias historiográficas más influyentes en las décadas finales del siglo pasado ha sido y es la historia cultural. La cual al cubrir regiones de la realidad histórica que las anteriores tendencias históricas, por su propio enfoque respecto a ciertos aspectos de la realidad, no habían abarcado, esto permitió ampliar el registro para comprender desde otra perspectiva actividades cotidianas y determinantes en el acontecer humano. Dentro de las diversas líneas de

indagación de la historia cultural es de resaltar la historia de la lectura, que a diferencia de otras historias de la lectura insertas en otras tendencias historiográficas, nos permite observar detalles finos que nos ayudan a comprender la complejidad y riqueza de la práctica de la lectura a través de la historia, como lo expresa Roger Chartier (autor de la historia de la lectura dentro del marco de la historia cultural):

Debemos historizar, sociologizar, si puede decirse, al lector. Cualquier lector pertenece a una comunidad de interpretación y se define en relación con las capacidades de lectura; entre los analfabetos y los lectores virtuosos hay todo un abanico de capacidades que debe reconstruirse para entender el punto de partida de una comunidad de lectura. Luego siguen las normas, reglas, convenciones y códigos de lectura propios a cada una de las comunidades de lectura. En esto consiste la manera de dar una realidad sociocultural a la figura del lector. Puedo decir, de manera un poco simplista, que debe tomarse en consideración la materialidad del texto y la corporeidad del lector, pero no sólo como una corporeidad física (porque leer es hacer gestos) sino también como una corporeidad social y culturalmente construida.⁹⁰

Comentando las palabras de Chartier, es de señalarse la amplia visión que tiene de la lectura en los contextos históricos en que se desenvuelve, nos muestra que no hay “una” lectura, en abstracto, que todos la lleven a cabo por igual. Muy por el contrario, la lectura es heterogénea, dispar, tanto que en una comunidad lectora se da una amplia gama de capacidades que van desde el analfabetismo hasta los lectores virtuosos. Y, desde ese enfoque integrador sociocultural pone de manifiesto el marco normativo con el que se articulan las comunidades lectoras. A ello hay que agregar la corporeidad individual y social, que se puede ofrecer en la gestualidad; que como ya se indicó es parte importante en el discurso visual que ofrecen las imágenes.

⁹⁰ Chartier, *Cultura escrita*, 38-39.

La representación visual que muestra las gestualidades de y en la práctica de la lectura, es el aspecto que de manera mayormente explícita pone ante la vista esos factores de amplio aspecto que indica Chartier. Por otra parte manifiesta la estrecha relación que ha habido y hay entre la historia de la lectura y las imágenes de la lectura o, más explícitamente, entre la historia, como género historiográfico, de la lectura y la historia como acontecer temporal de las sociedades y con ello de las formas de lectura a través del tiempo, por un lado; y, por el otro, de las imágenes tanto de la lectura (práctica genérica), como de los lectores (práctica concreta).

A lo largo de la historia, desde que comienza a gestarse la cultura escrita la lectura fue inseparable de su desenvolvimiento. Al compás del desarrollo de la escritura se fueron dando las diversas prácticas de la lectura. Primero, acotada al breve sector de aquellos que sabían leer y gradualmente se fueron ampliando las comunidades discursivas de lectores. Pero en todo ese largo proceso histórico de desenvolvimiento de la cultura escrita, en el que se multiplicaban y diversificaban las expresiones de escritura y las manifestaciones de lectura, se fueron también dando las representaciones visuales de los lectores. Que venían a significarse como un testimonio de una práctica que desde su origen se le consideró importante para los individuos y la sociedad.

Testimonio visual que gradualmente fue adquiriendo un estatus propio, con lo que pudo representar con mayor fidelidad visual el acontecer histórico que recorría a las múltiples expresiones de prácticas lectoras. La historia efectual, en decir de Gadamer, se hace presente en las imágenes de los lectores a través del

tiempo. Con lo que el subgénero visual de los lectores se convirtió en una tradición cultural y que, en cuanto tal, permitía también un conocimiento de las prácticas lectoras del pasado. Es de subrayar su papel principalmente en la pintura, durante cientos de años, en representaciones visuales de los lectores y, en menor medida, la escultura y el grabado. La pintura es la instancia productora de imágenes más antiguas creadas por los seres humanos, las acompaña desde el despertar de su conciencia, por lo que fue el medio que desde la gestación de la cultura escrita fue utilizada para representar visualmente a los lectores. Medio que en el siglo XX, como se explicó en el apartado anterior, tuvo que compartir con la fotografía la representación visual de los lectores.

Es de señalar que mientras la pintura estuvo atada al predominio de la orientación realista, pudo con mayor fidelidad representar el discurso visual, es decir, los gestos expresados por las múltiples prácticas lectoras de las diversas comunidades discursivas, cohesionadas por el discurso constituyente prevaleciente en cada época. Pero en la medida que la fotografía libera a la pintura del diseño realista, esta última va a poder representar a los lectores de forma no convencional, lo que implica que los gestos que expresa su discurso pueden ser abstractos, descontextualizados y hasta fantásticos. La fotografía, por su parte, predominante en el siglo XX, va a heredar la representación realista de los lectores, de ahí que su testimonio va a brindar mayor información sobre la multiplicidad de las prácticas de lectura, como expresa Chartier.

Ahora bien, por su parte la historia de la lectura, como vertiente historiográfica de la historia cultural, puede ser concebida como la plena toma de

conciencia y codificación (discursiva) de la práctica de la lectura a través del tiempo histórico. En la medida que la historia de la lectura, a partir de la historia cultural, define y afina las anteriores concepciones cuantitativas o genéricas o superficiales, las anteriores concepciones de la historia de la lectura, da un paso adelante para la mayor comprensión de la especificidad, multiplicidad, en suma, complejidad de la práctica de la lectura en su devenir histórico.

A través de una más sofisticada metodología y una más refinada concepción conceptual y teórica en el acopio de datos históricos, la historia de la lectura pudo llegar a una propuesta como la de Roger Chartier, que así lo expresa en sus palabras citadas con anterioridad. Es importante resaltar el extenso uso que se ha hecho de las imágenes de los lectores producidas a lo largo de las diversas épocas históricas. Lo que por un lado pone de manifiesto el amplio uso que la historiografía gradualmente va haciendo de las imágenes (y esto en las diversas vertientes historiográficas), al grado que se han convertido en un complemento de los datos documentales de que se alimenta la historiografía; pero por otro lado, en el caso de las imágenes de los lectores permite dar visualidad a la historia de la lectura.

Ahora bien, la historia de la lectura al sistematizar los datos, la información, los documentos nos ha permitido conocer, de manera amplia las diversas capacidades de lectura en las comunidades lectoras, así como los códigos, convenciones y reglas de lectura. Y esto respaldado por las imágenes de los lectores propios de cada época: se convierten en un amplio material que nos entrega el pasado, la historia, sobre la lectura y los lectores para que pueda ser

objeto de interpretación, de comprensión, es decir, de tratamiento hermenéutico. Con lo que la información que nos brindan esos materiales al ser pasados por el instrumental de la hermenéutica contribuye para llevar a cabo de mejor manera la organización de la información que, de manera específica, ofrecen las imágenes sobre los lectores y de manera amplia sobre la práctica de la lectura.

Todo esto puede verse de forma más concreta si nos ubicamos en el siglo XIX, que como ya se había expresado con anterioridad es el antecedente inmediato del siglo XX y ello no sólo por su precedencia temporal, sino también porque en el siglo XIX se configuran en buena medida las fuerzas, tendencias y factores que van a determinar y moldear aspectos sustanciales del corto siglo XX.

En el caso de las prácticas de la lectura, el siglo XIX ve la emergencia de comunidades discursivas que con anterioridad habían quedado relegadas por el discurso constituyente, que hacía que se supeditaran a lo que se estipulaba como discurso predominante en la práctica de la lectura. Pero en el siglo XIX la comunidad discursiva de las mujeres dentro del campo discursivo comenzó a hacerse visible, por lo que sus gestos, con su corporeidad específica y su relación con la textualidad de los libros, comenzaron a tener un lugar destacado en las representaciones visuales principalmente en la pintura, Martyn Lynons nos dice que:

La lectora constituyó un objeto recurrente en las obras de los pintores del siglo XIX como Manet, Daumier, Whistler o Fantin-Latour. Las lectoras de Fantin-Latour leen solas y en paz, completamente absortas en sus libros. En las versiones de Whistler de los lectores, que también son casi siempre mujeres, los libros nunca resultan tan absorbentes como lo es la revista de cubierta rosa para la lectora del *Portrait de Victoria Dubourg* de Fantin-Latour (1873) [Figura 13]. Whistler pintó a su hermanastra leyendo de noche, con una lámpara y una taza de café a su lado. Se trata de un retrato muy moderno de la lectura enmarcado por un entorno burgués (*Reading by lamplight*, 1858) [Figura 14]. Por lo

general, las lectoras de Whistler suelen inclinarse adoptando lánguidas poses, como su esposa en *The Siesta* [Figura 15], que aparece tumbada con un libro en el regazo. [...] En cambio, el cuadro *La Lecture de l'Illustré* de Monet, de 1879 [Figura 16], presenta una visión distinta, verdaderamente moderna, de la lectora. Una joven elegantemente vestida aparece sentada en un café al aire libre hojeando como al azar las páginas de una revista ilustrada. Lee sola, distraída, con el único afán de entretenerse, mientras sus ojos y su atención vagan de las páginas hacia la escena callejera que se desarrolla ante ella. Al mismo tiempo parece próxima a ese estereotipo tan trillado de la mujer lectora, destinada a ser la eterna consumidora de un material de lectura ligero, trivial y romántico.⁹¹

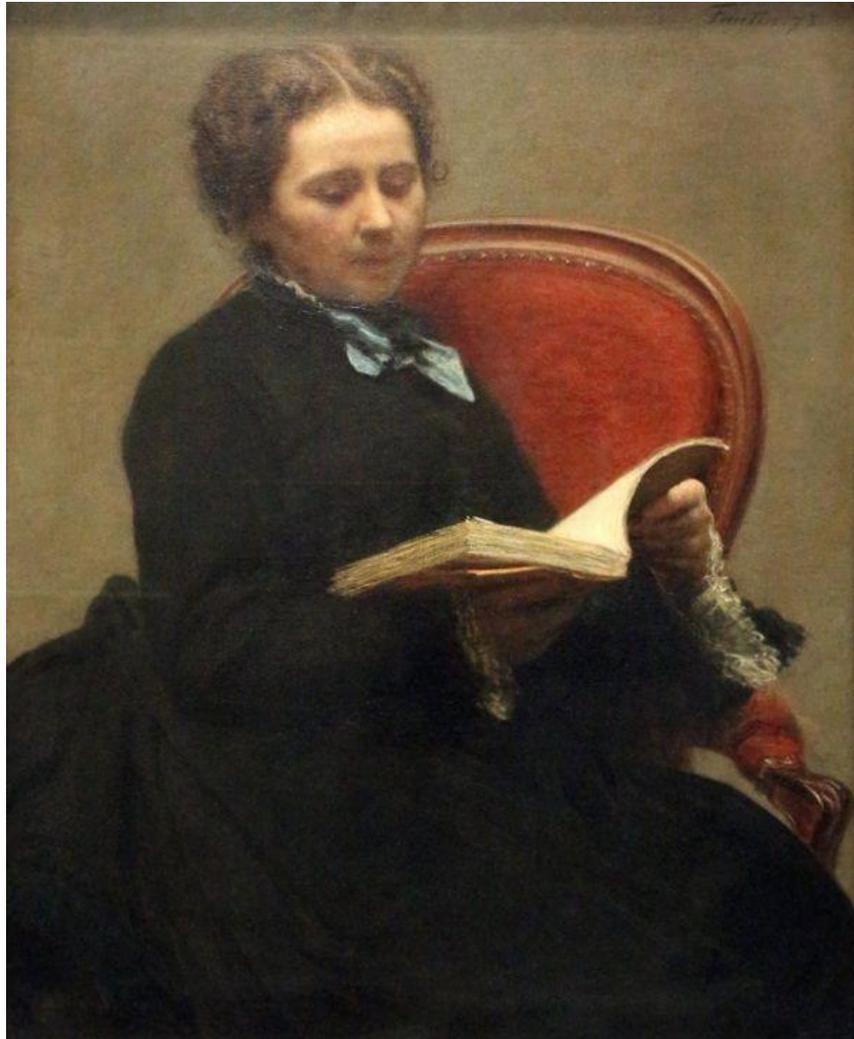


Figura 13. Henri Fantin-Latour, *Portrait de Victoria Dubourg*, 1873.⁹²

⁹¹ Martyn Lynons, *Los nuevos lectores del siglo XX. Mujeres, niños, obreros,* en: Cavallo y Chartier, *Historia de la lectura*, (Madrid: Taurus, 1998), 489.

⁹² Henri Fantin-Latour, *Portrait de Victoria Dubourg*, en: *Pinterest*. Musée d'Orsay: Collections catalogue, https://www.pinterest.com.mx/pin/AdgZ4GjBxWUCA5xX3PWtsH-PWxC0wjwEcQ_xR2Kl6zu6sLctoPSE0ml/



Figura 14. James McNeill Whistler, *Reading by lamplight*, 1858.⁹³



Figura 15. James McNeill Whistler, *The Siesta*, 1896⁹⁴

⁹³ McNeill Whistler, James, "Reading by lamplight", en: *The Met*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/372692>

⁹⁴ James McNeill Whistler, *The Siesta*, 1896, en: *Google Artes & Culture*, <https://artsandculture.google.com/asset/the-siesta/NAHvDo0DNwjJRA?hl=es-419>



Figura 16. Edouard Monet, *Lecture de l'illustré*, 1879⁹⁵

Lynons también nos habla de mujeres lectoras de otras clases sociales:

“El realista Bonvin pintaba campesinas, monjas y criadas inclinadas en silencio sobre grandes volúmenes ilustrados en cuarto. Sus protagonistas sin duda interrumpían sus tareas para leer, ya que muchas veces aparecen vestidas con su delantal y su cofia blanca, o arremangadas (*Femme lisant*, 1861, y *La Lecture*, 1852). Los gruesos tejidos de Bonvin, así como su empleo de la luz y las sombras, reflejan a las claras que se inspira en los maestros holandeses. Su arte, sin embargo, tiene la cualidad de un reportaje. A menudo retrata a sus lectoras trabajadoras de espaldas, como si estuviera espiándolas por encima del hombro para no perturbar su patente concentración. Pinta como un observador que captura un fragmento de la vida popular. Sus mujeres son lectoras privadas: la doncella que lee las cartas de su patrón no podría ser otra cosa (*La Servante indiscrete*, 1871 – Figura 17–). Su lectura es un respiro concedido a sus tareas. Leen solas y casi siempre son mujeres.”⁹⁶

⁹⁵Edouard Monet, *La Lecture de l'illustré*, 1879, en: *La trama invisible*, <http://latramainvisible.blogspot.com/2012/03/lectoras.html>

⁹⁶Lynons, “Los nuevos lectores del siglo XX”, 489.



Figura 17. François Bonvin, *La servante indiscreète*, 1871.⁹⁷

Asimismo, el surgimiento de la clase obrera se verá expresado en las pinturas que representan a hombres y mujeres leyendo el periódico:

Aunque Fantin-Latour a menudo representa el acto de leer como un elemento propio de los grupos femeninos en los hogares burgueses, los retratos de la mujer lectora tendían a convertirse en retratos de individuos solitarios. En contraste con ello, la lectura de viva voz constituía una práctica más común en la sociedad masculina que se reunía en la taberna o en el taller. Las lectoras del siglo XIX pueden asociarse al desarrollo de una lectura silenciosa e individual que relega la lectura en voz alta a un mundo a punto de desaparecer. Tal vez la lectora fue más que eso: una pionera de las modernas nociones de privacidad e intimidad.⁹⁸

⁹⁷ François Bonvin, *La servante indiscreète*, en: *Pinterest*, <https://www.pinterest.ca/pin/442760207110447729/?lp=true>

⁹⁸ Lynons, "Los nuevos lectores del siglo XX", 488-489.

Como lo expresan las palabras citadas de Martyn Lyons, ya la sola proliferación de pinturas de mujeres lectoras muestra la firme presencia de esta comunidad discursiva que es representada con una gestualidad que difiere de la comunidad discursiva de hombres lectores, que expresaba su gestualidad lectora de viva voz. Otras comunidades emergentes fueron las de los niños y las de los obreros. Comunidades que anteriormente ni siquiera se consideraba su existencia como lectoras, ahora, por los mismos procesos socio-históricos y económicos se evidencia dentro del campo discursivo.

Los niños comenzaron a manifestarse como lectores al compás de la expansión de la educación primaria universal a lo largo del siglo XIX, visibilización de tal comunidad que estaba además en consonancia con lo que el historiador francés Philippe Aries caracterizó como la invención de la infancia;⁹⁹ los procesos sociales se engarzan e impulsan la emergencia de tal comunidad lectora: ampliación de la educación primaria, la finalidad que permite una mayor producción de literatura infantil impresa y, como factor constituyente de lo imaginario, la creación de la figura de la infancia que a su vez justifica a los anteriores factores y legitima la existencia de tal comunidad lectora, la cual acaba por alcanzar la representación visual (Fig. 18). *Muchacho leyendo*, obra del siglo XVIII (Fig. 19), pintada por Reynolds, de acuerdo con Angel M. Navarro, es:

(...) un «cuadro de fantasía», término que designa un tipo o género independiente que se ocupa de la representación imaginativa y fantástica de ciertos temas de contenido

⁹⁹ “El surgimiento de una floreciente industria de literatura infantil es parte del proceso que Philipp Ariès denomina la “invención de la infancia”, la definición de la infancia y la adolescencia como fases específicas de la vida, con sus propios problemas y necesidades. Sin embargo, en las primeras décadas del siglo XIX, las particulares necesidades del lector infantil se reconocieron únicamente con el fin de imponerle un código moral estricto y plenamente convencional. Por ello, gran parte de la literatura infantil de comienzos del siglo tenía un carácter rigurosamente didáctico”, *Ibid.*, 494-495.

emblemático o alegórico. El niño como tema fue tomado por diversos artistas durante el siglo XVIII y es una evidencia del cambio que se estaba produciendo en cuanto a la consideración de los infantes por parte de la sociedad. Su representación en una tarea tal como la lectura muestra el desarrollo de una actividad que en esta época se practicaba paulatinamente en mayor escala y a una edad cada vez más temprana. Al mismo tiempo puede ser vista como el esfuerzo que implica el aprendizaje y la concentración que la actividad requiere.¹⁰⁰

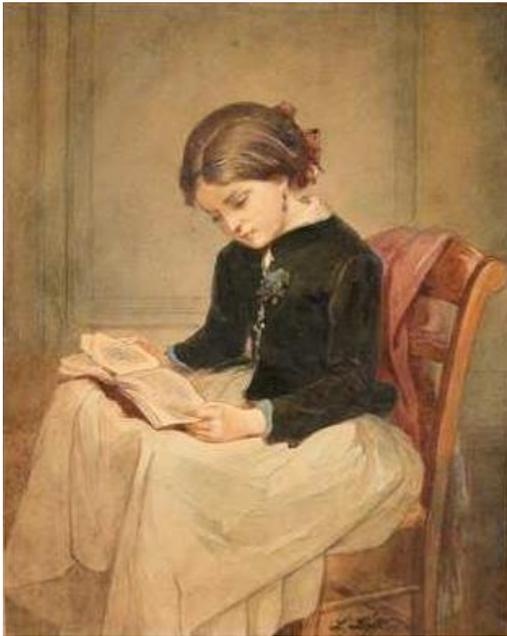


Fig. 18. Leopold Loeffler, *Niña con libro*.¹⁰¹



Fig. 19. Reynolds, *Muchacho leyendo* 1777¹⁰²

Pero la gestualidad con la que es representada esta comunidad discursiva está determinada por los códigos morales y convenciones de la época, ante la diferencia diametralmente opuesta de la gestualidad corporal y de relación con los textos de los lectores infantiles de fines del siglo XX.

¹⁰⁰ Ángel M. Navarro, "Comentario sobre The Reading boy (Muchacho leyendo), en: Museo de Bellas Artes. <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7059/>

¹⁰¹ Leopold Loeffler (1827-1898), Niña con libro. *Wikimedia Commons*. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=184313>

¹⁰² *Ibíd.*



Fig. 20. Steven Christopher Seward, *Reading owl moon*, 1996¹⁰³

Por su parte, la comunidad lectora de los obreros es una clara creación de las fuerzas económicas desencadenadas por la revolución industrial.¹⁰⁴ Era una clase social que con la expansión industrial decimonónica emergió como comunidad lectora opuesta a la comunidad lectora de la clase dominante, la burguesía, estatuida como comunidad discursiva constituyente y a la cual se tenían que supeditar el resto de las comunidades discursivas en ese momento. Por lo que la gestualidad y la manera de relacionarse con la textualidad eran diferentes a la de la burguesía (figura 21).

¹⁰³ Steven Seward Portraits, *Reading owl moon* (1996), <http://stevensewardportraits.com/children/>

¹⁰⁴ Para conocer un poco más sobre quién, cómo y lo que se leía en la España del siglo XIX, puede consultarse: Jean-François Botrel, "Teoría y práctica de la lectura en el siglo XIX: el arte de leer", *Bulletin Hispanique*, tome 100, 2 (1998): 577-590. DOI : <https://doi.org/10.3406/hispa.1998.4987>



Fig. 21. Edgar Degas, *La bolsa del algodón en Nueva Orleans*, 1873.¹⁰⁵

Esta diferencial expresión gestual encontró representación visual en las pinturas de obreros leyendo (figuras 22 y 23), cuya lectura muestra actividades y posturas inéditas, como producto de la tendencia autodidacta a que se veía orillada esta clase social.

Los autodidactas de la clase trabajadora adoptaron un estilo de lectura intensiva característica de su tiempo y de sus necesidades. Respondía a su firme intención y determinación de alcanzar el éxito por muy escasos que fueran los medios a su disposición.

(...) La lectura del autodidacta era una lectura concentrada y guiada por un propósito bien definido. En muchos sentidos era una lectura “intensiva” basada en la repetición, recitación y la declamación, que servía de ayuda a la memorización. Los autodidactas mantenían una relación particularmente intensa y concreta con sus textos. Leían de un modo repetitivo, a menudo únicamente releían los pocos textos a su disposición y para expresarlo con una fase común entre ellos, “aprendiéndoselos de memoria”. Se instruía mediante la memorización, que a menudo dependía de la lectura o recitación en voz alta”¹⁰⁶

¹⁰⁵ Edgar Degas, *La bolsa del algodón en Nueva Orleans*, 1873, en: “Edgar Degas”, *Wikipedia* https://es.wikipedia.org/wiki/Edgar_Degas

¹⁰⁶ Lynons, “Los nuevos lectores del siglo XX”, 511-514.



Fig. 22. Luis Graner Arrufi, *El Comité Rojo*, 1901¹⁰⁷



Fig. 23. Lector en una fábrica de tabaco, ca. 1900-1910.¹⁰⁸

¹⁰⁷ “La escena pictórica refleja la situación de un grupo de diez trabajadores que se reúnen en torno a una mesa para conocer y debatir las noticias de la prensa en un periodo de organización del movimiento obrero y de auge de la lucha social, del anarquismo y del marxismo... Las figuras están individualizadas pero predomina el comunitarismo. (Texto extractado de Ureña Portero, G. en *Arte y literatura en la edad de plata: la mirada del 98*, Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1998, pp. 125-126).” Luis Graner Arrufi, *El Comité Rojo*, 1901, en: Museo Nacional del Prado, <http://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-comite-rojo/69941e72-5b81-4246-98b5-da5faf505151#>

¹⁰⁸ “Fábricas de Tabaco Lectors, 1910”, en *Fotos curiosas*, <https://fotoscuriosas.org/fabricas-de-tabaco-lectors-1910/>

La práctica lectora de la comunidad discursiva obrera al mostrar una gestualidad que no se ajusta a lo que se establece como la práctica lectora correcta (constituyente), establece propuestas alternativas que son puntos ciegos, de fuga que no pueden ser controlados. Sus gestos transgresores anuncian lo que en el siglo XX será común: multiformidad, inventiva, descentramiento, ruptura; en suma, pulverización de prácticas lectoras canónicas. Así el ocaso del siglo XIX se significa por el declive de las prácticas lectoras dominadas por comunidades discursivas constituyentes y el presagio de la fragmentación transgresora de las diversas comunidades lectoras,¹⁰⁹ que se van a manifestar conforme atraviesan las tres fases históricas del corto siglo XX enunciadas por Hobsbawn.

Como mencioné líneas atrás, con el desarrollo de la linotipia la producción y circulación de libros se amplió desmesuradamente, lo que fue un factor decisivo para la expansión de la práctica lectora. Uno de sus efectos inmediatos es que acabó por consumarse íntegramente una de las revoluciones de la lectura, como lo explica Roger Chartier, el tránsito de la lectura intensiva a la lectura extensiva.

Es claro lo que se puede criticar de esta oposición entre la lectura intensiva, antes del siglo XVIII, particularmente antes de los años cincuenta del siglo, y la lectura extensiva, supuestamente posterior a este momento histórico. Por un lado, es claro que los lectores humanistas del Renacimiento eran a la vez lectores intensivos y extensivos, leían muchos textos, acumulaban las lecturas, para extraer de los textos la información, las citas, los modelos que necesitaban para producir sus propios textos. Y al revés, se puede decir que es en el siglo XVIII que podemos encontrar a los más intensivos de los lectores, no

¹⁰⁹ “Este amor por la recitación de obras conocidas, por la belleza, la música de la poesía, formaba parte de la relación tradicional, “intensiva”, entre el lector/oyente y la palabra impresa. Esta relación estaba a punto de desaparecer en el siglo XIX. Su disolución fue lamentada por conservadores para quienes la nueva lectura individual, callada, ponía fin a ciertas formas tradicionales de sociabilidad. La dulce atmósfera que retrata el cuadro de Hans Thoma *Evening: the Artist’s Mother and Sister in the Garden* (1868) expresa esta nostalgia. La madre les lee la Biblia, quizá, al hijo y a la hija, formando una estampa deliberadamente idealizada de dos generaciones de piedad alemana. Este deseo de acercar los hábitos lectores de nuevo a un contexto religioso y familiar es un síntoma de ese paso, que se produce en el siglo XIX, de la lectura “intensiva” a la “extensiva”. *Ibid.*, p. 516-517.

únicamente los lectores populares que leían los pliegos de cordel, o en Francia los libros de la Biblioteca Azul, o en Inglaterra los chapbooks, y que los leían según los rasgos clásicos de la lectura intensiva, es decir, la memorización, la escucha y finalmente el reconocimiento de textos o formas más que el descubrimiento de una nueva literatura. Pero también hay dentro de los medios letrados, de las elites, una lectura particularmente intensiva que se vincula con la nueva definición de la novela, con Richardson o con Rousseau, con Goethe, con Bernardin de Saint-Pierre.¹¹⁰

La mayor disponibilidad de libros permite pasar rápidamente de un libro a otro, sin acabar de apropiárselo e, incluso, de leerlo; el libro se convierte en un objeto más bien de consumo y, por lo tanto desechable. Lo que liberó y multiplicó la gestualidad lectora. Asimismo, al estar el siglo XX cruzado por grandes conflictos y la destrucción que ello acarreó, se terminó por pulverizar la comunidad discursiva constituyente, como eco, además de la desintegración de la sociedad liberal decimonónica. Los firmes y, aparentemente inamovibles valores liberales, que incluso parecían el pináculo de la civilización occidental se desintegraron a lo largo del primer periodo del siglo XX, 1914-1945, las guerras y el fascismo acabaron lo que parecía incommovible.

Con la liquidación del mundo liberal burgués, la emergencia sin ninguna traba de discursos constituyentes de múltiples comunidades discursivas fue indetenible y ostensible. Situación que engarzó en el periodo final de la pasada centuria con la aparición y el acelerado desenvolvimiento de las llamadas Tic's: con ellas se establece un panorama marcado por la impronta de las pantallas, con

¹¹⁰ "Se debe matizar mucho la oposición entre intensivo y extensivo a partir de estas observaciones. Lo que queda es que podemos encontrar y verificar en el siglo XVIII una serie de mutaciones dentro de la producción impresa, que conlleva no una transformación sino una revolución de la lectura: así una multiplicación de la producción pese a la estabilidad tecnológica de la producción del libro, la profunda transformación de los periódicos, el triunfo de los pequeños formatos, y la posibilidad de leer sin comprar los libros a través de las librerías de préstamos, o a través de los gabinetes de lectura, o de las sociedades de lectura." Erika Alejandra Menchaca, "Conferencia Magistral con Roger Chartier: Las revoluciones de la lectura: siglos XV-XX." *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, no. 7 (1999): 99-100. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38400705>

y a través de ellas se instauran innovadoras prácticas de la lectura en las que ya no prima la textualidad sino una información multimedial que combina texto-imagen-sonido. Como correlato de la expansión del universo de la pantalla se da una multiplicación de los gestos lectores, pero tal liberación de las prácticas lectoras se da entre soportes más tradicionales como el libro. También, como se especificó en el apartado anterior, el medio productor de imágenes que con mayor fidelidad acompañó la representación visual de todos estos procesos de vertiginosos cambios en las prácticas lectoras a lo largo de los cataclismos de la pasa centuria, fue ese peculiar invento del siglo XIX: la fotografía.

Lo que está dando testimonio visual al fotografiar cada vez más a los lectores frente a sus pantallas, mostrando una gestualidad corporal que raya en lo inverosímil. Mientras que otros medios productores de imágenes, mayormente canónicos como la pintura, siguen representando a los lectores con libros de forma ideal y hasta abstracta. Así, como señala Armando Petrucci, cierra el siglo XX la historia de la lectura determinada por el “férreo orden del video”:

En definitiva, por lo que podemos prever parece que, por una parte, desde una perspectiva general, el debilitamiento del canon occidental y su mezcla con otros repertorios, en situaciones de conflicto y de pluralidad de razas, y por otra parte, desde una perspectiva individual, encontramos la consolidación de prácticas “anárquicas” que están convirtiendo a la lectura en un fenómeno fragmentado y diseminado y absolutamente carente de reglas, excepto a nivel personal o de pequeños grupos. Completamente opuesto, pues, a lo que sucede con los medios de comunicación electrónicos y en especial con la televisión, cuyo “canon” de programas tiende rápidamente a uniformarse a nivel mundial y a homologar al público de cualquier tradición cultural a la que pertenezca. Aunque la batalla del *zapping* comienza a constituir un factor de anárquico desorden individual dentro del férreo “orden del video”.¹¹¹

¹¹¹ Armando Petrucci, “Leer por leer: un porvenir para la lectura”, en: Cavallo y Chartier, *Historia de la lectura*, 549.

Conocido es que el panorama de las prácticas de la lectura que se fue perfilando a través de las fases del siglo XXI se ha prolongado afianzando sus tendencias en el presente siglo XXI. Pero lo que es de resaltar es que, como vimos, la historia de la lectura (sustentada en la historia cultural) al acompañarse por las imágenes de los lectores de cada época nos brinda una historia visual de la lectura; sin que esto signifique que las imágenes de los lectores sean una mera ilustración, o simple apoyo visual a la exposición histórica de la lectura de cada época. Las imágenes de los lectores deben comprenderse con una autonomía propia, desde la cual dialogan con la textualidad que explica las características de la lectura en cada momento y contexto histórico. Comprendida así la interacción entre historia de la lectura y lectura en imágenes se hace legible la historicidad que recorre y modela a la lectura y a las imágenes de los lectores. Historia efectual, que a la par de permitirnos tomar conciencia de la historicidad de ambas, ofrece en cuanto tal, la información para interpretar y comprender, esto es, hermenéuticamente, las imágenes de la lectura o los lectores en imágenes.

CAPÍTULO III

LECTURA Y LECTORES EN EL SIGLO XX, UNA VISIÓN BIBLIOTECOLÓGICA

Hermenéutica, Análisis del discurso e Historia de la lectura (desde la concepción de la Historia Cultural), forman parte de los temas desarrollados en los dos capítulos anteriores con el fin de mostrar las vertientes teóricas que se han seguido para sustentar el tema que me propuse desarrollar. Ahora bien, plantear tres distintas concepciones teóricas implica precisar el carácter y función de cada una de ellas, así como el considerar cómo pueden implementarse teóricamente desde la bibliotecología.

Al exponer ampliamente cada una de las propuestas mencionadas anteriormente, busqué poner de manifiesto las funciones que cada una juegan para poder analizar desde distintos ángulos el tema de las imágenes de los lectores: la hermenéutica, en el sentido más estricto del término, es el factor teórico y metodológico central; que aquí lo he considerado como parte del instrumental de apoyo que el bibliotecólogo puede usar para comprender e interpretar las imágenes de manera general y, de manera particular las imágenes de los lectores.

La elección de esta teoría y método no fue gratuita, por las cualidades propias de la hermenéutica, en cuanto que se ciñe a las ciencias humanas y sociales se acopla perfectamente con la bibliotecología en cuanto que ésta es propiamente una ciencia humana y social. Por lo que para justificar esta aseveración, en el primer capítulo, busqué exponer las razones del porqué no se

había dado una interacción de manera continua y sistemática, en cambio se dio un distanciamiento o, en el mejor de los casos, limitados e inciertos acercamientos, planteando la necesidad de promover un acercamiento continuo y estrecho dado que forman parte de un área de conocimiento común que las relaciona: las ciencias humanas y sociales. En suma, es el instrumental adecuado con el que el bibliotecólogo puede pertrecharse, lo cual, por otra parte, significa que con la hermenéutica, en este aspecto, nos ubicamos teóricamente del lado del sujeto. Mientras que, las otras dos propuestas teóricas nos permiten desplazarnos hacia el objeto, esto es, hacia las imágenes.

Con el análisis del discurso se buscó dar razón de cómo las imágenes, comprendidas también como soportes de información tienen una conformación discursiva. Las imágenes no son únicamente escenificaciones de figuras cuando son de carácter representativo, sino que son expresión de discursos y a su vez expresan discursos. La complejidad de tales discursos, cuando se profundiza en su análisis, pone de relieve que en las imágenes gravita y se expresan los diversos discursos con los que una sociedad se expresa y se da una configuración específica pero que, asimismo, tales discursos no son homogéneos ni homologables entre unos y otros.

De hecho, los diversos grupos que componen a las sociedades expresan las especificidades de tales grupos, por lo que los discursos pueden encontrarse en conflicto. Pero suele haber discursos que predominan sobre los otros con lo que se alcanza por momento una estabilidad, una normalidad discursiva en una sociedad: las imágenes de los lectores son una clara expresión visual de la

diversidad de discursos, así como de las agudas tensiones que guardan entre ellas en la época que pretenden representar las imágenes. Así, las pinturas del clasicismo, por ejemplo, que representan escenas que rememoran escenas de la antigüedad grecolatina, en realidad mostraban las tensiones discursivas entre los diversos grupos del siglo XVIII. Situación que, obviamente, también se pone en evidencia con las “aparentemente inocentes” imágenes de los lectores. Así, el análisis del discurso permite ver, comprender e interpretar críticamente las imágenes que cada época, en particular el siglo XX, han producido. Debo puntualizar que el uso del recurso: análisis del discurso, es uno entre otros para acceder al contenido informativo de las imágenes, pero aquí lo he elegido por su carácter crítico.

En cuanto a la historia de la lectura, debo acotar que aunque la historia, es una disciplina ya poco cultivada dentro de los estudios bibliotecológicos que en cierto modo, puede verse como un arcaísmo ante temas más actuales y de “mayor impacto” actual como son los de carácter técnico y/o tecnológico: la historia tiene una importancia fundamental; puesto que sin el conocimiento histórico no puede comprenderse el pasado ni el devenir de las sociedades, de los individuos y de las disciplinas de conocimiento. Ese pasado y su proceso del devenir y cambio, son los que dan forma al presente. El tema “tecnológico”, si no es arraigado con y en el conocimiento histórico, se convierte en puro presente evanescente.

La historia de la lectura, comprendida desde la perspectiva de la historia cultural, nos permite, en primera instancia establecer la práctica de la lectura en el terreno concreto de la realidad histórica, con lo que muestra que es una práctica

en constante cambio y que responde a los procesos específicos de las diversas sociedades en el tiempo. La lectura, aunque aparentemente es homogénea e inmutable en cuanto actividad descodificadora (sustentada en una alfabetización), no obstante, en cuanto actividad humana y social cambia, se reconfigura de época en época, de sociedad en sociedad. Sin embargo, al estar afiliada la historia de la lectura a la historia cultural nos muestra factores más finos y sutiles de ésta compleja práctica, por ejemplo, el elemento cultural de la gestualidad que se despliega a través de los intersticios de la práctica lectora. Además, da razón de los gestos que se adoptan, por los diversos grupos sociales, en y durante la lectura.

Gestualidad cultural que exhibe la más concreta especificidad de las diferencias de los grupos e individuos en su práctica lectora. Por lo que las imágenes de los lectores comprendidas al trasluz de la historia cultural de la lectura nos permite apreciar la dimensión cambiante de los gestos que adoptan los lectores (individuos o colectivos) a través del tiempo. Conjuntando estas propuestas teóricas puede caracterizarse su interacción como: el sujeto, el bibliotecólogo, que lleva a cabo un conocimiento por mediación de la hermenéutica, esto es, la comprensión e interpretación de un objeto: las imágenes de los lectores. Pero es en el siglo XX, que se busca hacer legible la información contenida en las imágenes y que, desde el enfoque de esta indagación, es el momento en que tiene una doble sustentación: discursiva e histórica.

La Bibliotecología, desde un punto de vista tradicional ha sido entendida por propios y extraños como una actividad mayormente práctica, la razón de ello es el

servicio social que proporciona la biblioteca, la cual está orientada a la gestión de la información para la sociedad. Esto ha quedado indeleblemente marcado en la conciencia de los bibliotecólogos y bibliotecarios. Por eso, nos permite hacer referencia a la suprema preponderancia que sigue representado la investigación bibliotecaria para la disciplina bibliotecológica. Por lo que si se llega a emprender una indagación eminentemente teórica, se eleva el cuestionamiento de que no está cumpliendo con la parte clara e incuestionablemente práctica que debe tener el tema. Ante esto lo que puede argumentarse es que en primera instancia no se han clarificado las diferencias y equidistancias entre la bibliotecología, entendida incluso etimológicamente como ciencia, y la objetividad concreta llevada a cabo día a día en la biblioteca. Comparativamente puede decirse que aquellas disciplinas que se han estatuido sólidamente como ciencias, es porque emprendieron decididamente el camino de la fundamentación teórica.

Por otra parte, una teoría que responde explicativamente al movimiento de la realidad de manera natural se realiza, se comprueba, se justifica con su extensión en la práctica. Para que la bibliotecología se fundamente como una ciencia bien estatuida ha de dejar de lado los temores y las incertidumbres para estimular y emprender la labor teórica sin cortapisas.

Otro punto a procesar es el del corte temporal de esta indagación: imágenes de los lectores en el siglo XX. Como se especificó en los capítulos precedentes las imágenes han acompañado a los libros desde sus propios orígenes, pero éstas, por las peculiaridades propias de la civilización occidental, estuvieron supeditadas a los textos. Por lo que leer un libro con ilustraciones

implicaba sobre todo centrarse y concentrarse en el texto, con lo que las imágenes eran “medio vistas”. Pero ese acto de leer a su vez fue representado en imágenes desde el mundo antiguo. Por lo que las imágenes de los lectores han estado presentes a lo largo del desenvolvimiento histórico de la civilización occidental hasta nuestros días; tan es así que el siglo XX representa un punto de inflexión en ese multiseccular recorrido de las imágenes de los lectores.

Hasta mediados del siglo XIX el medio privilegiado para representar visualmente a los lectores, a la práctica de la lectura, fue la pintura; más con el advenimiento de la fotografía y sus derivados: el cine y la televisión, el protagonismo de la pintura cedió ante las nuevas formas de representación de los lectores llevadas a cabo por la fotografía, multiplicando las imágenes en que se mostraba la variedad discursiva y la evolución histórica de la gestualidad de los lectores. Lo que por otra parte vino a enmarcarse en un contexto, el del siglo XX permeado por la omnipresencia de las imágenes.

La bibliotecología, que desde sus inicios se había centrado principalmente en la textualidad escrita, de una u otra forma, tuvo que hacer frente a la marea incontenible de imágenes que le planteaban la cuestión de su dimensión informativa. Es de subrayar, que esta dimensión informativa aún se encuentra en vilo pues aunque se ha dado más importancia al estudio de las imágenes, vivimos un momento en que la explosión visual ha dado lugar a imágenes muy diversas, generando un desafío para los bibliotecólogos.

Ahora bien, todos estos elementos arriba expuestos (que muestran la línea que unifica y articula los temas desarrollados anteriormente) pretenden dar un respaldo teórico para acceder a la cuestión de la lectura de las imágenes de los lectores. Lo que implica la conjunción del lector (bibliotecólogo), la lectura (el proceso) y la imagen de los lectores (objeto), desde una visión bibliotecológica.

1. Lectura como acceso a la información

Información y lectura, de forma inmediata, casi podría decirse, natural, parecieran estar inextricablemente unidas, al grado de que concebir la información sin que se leída, aislada, sin acceso a ella, nos parece algo inusual; de igual manera que la práctica de la lectura sin información que leer, como una mera actividad abstracta por sí misma que no se dirige a nada, de manera análoga nos parece algo antinatural. Pero tal como concebimos una y otra en la actualidad, así como sus mutuas relaciones tienen una peculiar historia, la cual conlleva una no menos particular complejidad.

Lo que hoy día entendemos, ya sea comprensivamente o intuitivamente como *información*, tiene una historia reciente que data apenas de mediados del siglo pasado. Como se mencionó anteriormente, fue el ingeniero Claude Shannon quien como investigador de *Bell Telephone Laboratories*, escribió su famosa monografía *An mathematical theory of communication*, publicada poco después del término de la Segunda Guerra Mundial, 1948, bajo el fundamento matemático que

le dio legitimidad, su impacto fue amplio y profundo al grado de que el mundo comenzó a girar en torno a ese libro, marcando así el rumbo a seguir a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado hasta nuestros días.¹¹² Una de las principales virtudes de la teoría matemática de la información de Claude Shannon fue unificar bajo el común denominador de la idea, el concepto de información, una multiplicidad de expresiones con las que se trataba de caracterizar el fenómeno, tales como: conocimiento, saber...

Bajo esa idea unificadora se conjuntó una amplia variedad de expresiones “informativas” las cuales a su vez engarzaron con el desarrollo tecnológico que se dio aceleradamente con el impulso de la segunda Guerra Mundial. Lo que propició una masiva y desbordada producción de información de diversa índole, que ya no sólo era de carácter escrito impreso sino que abarcaba expresiones informativas de tipo visual y auditivo. Todo lo cual planteó la cuestión de acceso a esas múltiples expresiones informativas. Lo que implicaba a su vez replantear la cuestión de la lectura, que ahora ya no podía concebirse como sólo circunscrita al texto escrito ni tampoco concebida, para su conocimiento, desde esquemas planos y limitados, tenía que enfocarse desde propuestas más sofisticadas que comprendieran aspectos mayormente diversificados y específicos, como lo emprendió la ya mencionada historia cultural.

¹¹² “Un invento mucho más relevante y fundamental apareció en una monografía de setenta y nueve páginas de The Bell System Technological Journal de julio y octubre. Nadie se preocupó de organizar una conferencia de prensa por ello. El artículo tenía un título sencillo pero grandilocuente, «A Mathematical Theory of Communication» («Una teoría matemática de la comunicación») y su mensaje resultaba difícil de resumir. Pero constituyó un eje alrededor del cual comenzó a girar el mundo.” James Glick, *La información. Historia y realidad* (Barcelona: Crítica, 2012), p. 12.

Pero al ponerse sobre la mesa la cuestión de la lectura como acceso a una ampliación de la diversidad informativa salía a relucir la especificidad y diferencia de las prácticas de lectura, en relación a la variada producción de información; bajo una postura tradicional que circunscribe el proceso de lectura a una textualidad escrita, negando por consiguiente, el carácter de lectura al acceso a la información visual. Pero uno de los efectos del boom informacional desatado por Shannon ha sido también ampliar la concepción que se tenía de la práctica de la lectura. Por lo que la cuestión a dirimir es la especificidad diferencial entre texto escrito e imagen y, por consiguiente, sus particulares prácticas de lectura, con todas las consecuencias que ello implica, en especial para la bibliotecología. El afamado estudioso de la lectura, en sus variadas expresiones, Alberto Manguel de manera didáctica explica las diferencias entre palabras escritas e imágenes, especificando que el factor definitorio de las primeras es el tiempo, mientras que el de las imágenes es el espacio¹¹³:

A diferencia de las imágenes, las palabras escritas fluyen constantemente más allá del encuadramiento de la página; las cubiertas del libro no demarcan las fronteras del texto, el cual nunca llega a constituirse por completo como un todo material, sino sólo por trozos o en compendios. Podemos, en la instantaneidad de un pensamiento, traer a las mentes un verso de *El viejo marinero* o un resumen de veinte palabras de *Crimen y castigo*, pero no los libros en su totalidad; la existencia de éstos reside en la continua corriente de palabras que les da su unidad y que fluye de principio a fin, de pasta a pasta, durante el tiempo que concedemos a la lectura de esos libros.

¹¹³ “Formalmente, los relatos existen en el tiempo y las imágenes en el espacio. Durante la Edad Media, en un solo retablo podía representarse toda una secuencia narrativa, incorporando el fluir del tiempo dentro de los límites de un marco espacial, como en nuestras modernas tiras cómicas, con un mismo personaje que aparece repetidas veces en un paisaje unificador a medida que él o ella avanza en la trama narrativa de la pintura. Con el desarrollo de la perspectiva en el Renacimiento, los cuadros se inmovilizaron en un instante único: el del momento en que la imagen es percibida desde el punto de vista de un espectador determinado. El relato se transmitía entonces por otros medios: mediante «el simbolismo, las poses dramáticas, las alusiones a la literatura, los títulos», es decir, mediante otras fuentes que le hacía saber al espectador lo que ocurría.” Alberto Manguel, *Leyendo imágenes. Una historia privada del arte*. (Bogotá, Colombia: Grupo Editorial Norma, 2002), 23-24.

Las imágenes en cambios se nos presentan a la conciencia de manera instantánea, contenidas por su encuadramiento –la pared de una caverna o de un museo– dentro de una superficie específica. Por ejemplo, las barcas de pesca de Van Gogh me parecieron, esa primera tarde, reales y definitivas de una vez. Andando el tiempo podemos ver algo más o algo menos en un cuadro, ahondar más y descubrir detalles adicionales, asociar y combinar imágenes, poner palabras que describan lo que vemos, pero en sí misma la imagen existe en el espacio que ocupa, independientemente del tiempo que dediquemos a su contemplación.¹¹⁴

Veamos con detenimiento lo que señala Manguel; la temporalidad en/de un escrito radica en el continuo fluir de las palabras, las que incluso desbordan las páginas del libro. La integridad del texto de un libro está en perpetuo movimiento, el conjunto de palabras que lo constituyen, hace que unas se sigan tras otras. Pero el factor que actúa ese movimiento, esa sucesión de palabras es la lectura: ella es la que propicia que palabras fijadas en las páginas de un libro adquieran la vitalidad de la temporalidad. El lector conforme pasa de una palabra a otra, de una frase a otra hace que el tiempo del suceder entre las palabras sea activado. Pero lo que es de añadir es que el lector mismo al leer las palabras escritas se sumerge en una peculiar dimensión de la temporalidad, la cual no se ajusta al tiempo externo, de hecho son temporalidades que se despliegan paralelamente, pero con diferentes intensidades. Lo que es de subrayar es que en esas palabras que se desenvuelven en una temporalidad activada por la lectura se articula y desarrolla la información propia de cada texto. Por lo que es una información signada por una temporalidad, de hecho ese tiempo que surca las palabras es también capital en la conformación particular de tal información.

Por su parte, las imágenes, como especifica Manguel se encuentran signadas por la instantaneidad fijada por un marco, que puede ser abstracto o

¹¹⁴ *Ibid.*, 24.

concreto; de un golpe de vista dirigido al contenido del marco podemos acceder de manera general a los elementos que dan forma a la imagen. Pero lo que es relevante de especificar de lo que nos dice Manguel, es cuando agrega que al dedicarle progresivamente más atención a la imagen se puede ahondar en ella, con lo que se aprecian más detalles y hasta asociar y combinar imágenes. Lo que de hechos nos ubica en el centro mismo de la lectura de imagen. Y concluye con estas palabras sumamente importantes: “poner palabras que describan lo que vemos”, para luego ratificar su postura, “la imagen existe en el espacio que ocupa, independientemente del tiempo que dediquemos a su contemplación” (lectura).

Respecto a esto último, puede añadirse que a diferencia de la lectura de un texto escrito que establece una temporalidad paralela con respecto al mundo exterior, aunque de diferentes densidades; en el caso de la lectura de imagen lo que se da es una lectura que se circunscribe a un perímetro espacial que no tiene un correlato temporal con el mundo exterior. Lo que por otra parte en un tipo de información fijada en una especialidad y, que por lo mismo, es estructura a partir de y en función de esa espacialidad. Por lo que su lectura está marcada por esa instantaneidad integradora del espacio. De esta manera se nos ofrecen dos tipos de lectura divergentes sobre dos tipos de objetos diferentes con dos tipos de información contrapuesta; pero el propio Manguel palabras más adelante nos dice:

Quando leemos imágenes –de hecho, imágenes de toda clase, sean pintadas, esculpidas, fotografiadas, construidas o actuadas–, les agregamos la temporalidad propia de la narrativa. Extendemos a un antes y un después lo que está limitado por un marco, y mediante el arte de contar historias (de amor u odio) damos a la imagen inmutable una vida inagotable e infinita.¹¹⁵

¹¹⁵ *Ibid.*, 25.

Con estas palabras Manguel va más allá de la parcializada y esquemática explicación previa sobre dos tipos de lectura respecto a la palabra escrita y la imagen, para expresar la complejidad de la propia práctica de lectura, aclarando con la lectura misma se les inficiona a las imágenes la temporalidad de la narrativa: dentro de la espacialidad de la imagen se filtra el fluir del tiempo. Es de agregar que no es tanto la lectura por sí misma la que le infunde la temporalidad sino los procesos tanto intelectivos como inconscientes, preservados en la memoria y que al contacto con la espacialidad de la imagen proyectan una articulación narrativa desde la memoria. Y eso es lo que en el fondo le brinda a la imagen “una vida inagotable e infinita”.

De esta forma puede comprenderse cómo, de manera específica con la imagen, a través de su lectura se amalgama la información articulada espacialmente con la narrativa temporal de la memoria. Pero gravitando entre ésta práctica de la lectura hay un elemento aún más moviente y constitutivo para el acceso a la información y la interpretación. Con lo que retornamos al ámbito de la hermenéutica. Como nos lo recuerda el filósofo (hermeneuta) italiano Luigi Pareyson, la fuerza motriz que delinea y orienta la práctica de la lectura es la interpretación propia del lector:

Por lo que se refiere a la lectura hay que recordar que ésta es siempre personal, puesto que el único órgano de revelación de que dispone el lector para acceder a la obra es su propia personalidad. Por ello no existe una interpretación única, mejor que todas las demás: única es sólo la obra, no la interpretación, que siempre es múltiple. Esto no significa, sin embargo, que sea arbitraria: el intérprete no deberá agregar o sobreponer su personalidad a la obra, sino servirse de ella como instrumento e intermediario, si bien indispensable y activo... La interpretación, entonces, no es única ni arbitraria.¹¹⁶

¹¹⁶ Sergio Givone, “Interpretación y libertad. Conversación con Luigi Pareyson”, en: Gianni Vattimo, *Hermenéutica y racionalidad*. (Bogotá, Colombia: Grupo Editorial Norma, 1994), 21.

La lectura, por consiguiente, es un acto de interpretación que involucra la personalidad del lector, y que no es única ni arbitraria. Al leer una imagen el lector establece un diálogo con la imagen, cuya interpretación de la información de la misma no es única, ni arbitraria, Por vía de la lectura se interpreta la información espacial, propia de la imagen, pero a la cual se le proyecta la temporalidad de una narrativa propia del lector, contenida en su memoria, en la que se entretajan elementos inconscientes y racionales. Por otra parte cuando esa lectura es conducida por una interpretación, esto es, claramente delineada de forma hermenéutica se accede a los elementos que nos suministran la información del discurso o discursos que se plasman en la imagen, así como de la gestualidad histórica de los elementos figurativos que expresan los discursos; en este caso, los discursos que las imágenes de los lectores muestran a través de una gestualidad propia de cada contexto histórico.

Es de señalar, por otra parte, que al leer (interpretar) las imágenes de los lectores, nos leemos (interpretamos) a nosotros mismos como lectores, pero más aún, nos leemos (comprendemos-interpretamos) como bibliotecólogos que leen (interpretan) imágenes para el servicio de la sociedad (lectores).

1.1. El lector ante la imagen y la imagen del lector

Cuando en el mundo antiguo, la lectura se instala de manera definitiva en la vida cotidiana –esto es, no es que todos o la mayoría estuvieran alfabetizados y por consiguiente se vieran lectores por donde quiera plácidamente leyendo, sino que era un muy breve sector de la población el que tenía la capacidad de llevar a cabo la lectura, pero esta era una actividad pública–, no se leía individual y solitariamente, menos en silencio, era una lectura oralizada frente al público; es más, cuando alguien leía aisladamente lo hacía oralizando y en vista a un público imaginario, porque el lector llevaba internamente al colectivo. Eran sociedades en que el comunitarismo era aún fuerte y cohesionante, por lo que leer en voz alta aunque no hubiera auditorio, de una u otra forma se leía para la comunidad, no exclusivamente para sí mismo, a la manera como generalmente se lleva a cabo la lectura en la actualidad: individual, solitaria y en silencio, reafirmante del individualismo. Además la práctica de la lectura era en el mundo antiguo (grecolatino) una técnica especializada, que solía estar seccionada de la escritura y hasta del proceso creativo. Había esclavos altamente especializados en leer exclusivamente, pero no sabían escribir o crear el contenido del texto leído:

La lectura expresiva condicionaba a su vez la escritura literaria, que, por estar destinada a ser leída habitualmente en voz alta, exigía la práctica y el estilo propios de la oralidad. Así, las fronteras entre el libro y la palabra se muestran muy difuminadas. Y, por tanto, la composición del texto acompañada por el susurro de la voz se autógrafa o se dicta, o bien por la lectura-ensayo del texto, realizada por el autor a los amigos –también de ésta entramos numerosos testimonios– eran medios funcionales para un escrito que sustancialmente estaba destinado al oído, y que podían resentirse de las excepciones de las rigurosas normas estilístico-retóricas. Así pues, la voz entraba a formar parte del texto escrito en cada fase de su recorrido, desde el remitente al destinatario. “Se deberá componer siempre del mismo modo en el que se deberá dar voz al escrito” teorizaba

Quintiliano. De todos modos, existían diferencias de sonoridad en la lectura en voz alta, según las ocasiones y las tipologías textuales.¹¹⁷

Pero aún con todos estos específicos factores ya se había instalado firmemente la lectura y se tenía una amplia consideración colectiva de su gran importancia para la vida de la sociedad, por lo que entró a formar parte de las representaciones visuales de la cotidianidad. De ahí que en pinturas y esculturas se hicieran representaciones de los diversos discursos y gestos de la práctica de la lectura. De esta manera no sólo se llevaba a cabo la lectura, sino que también se veía a los lectores durante su actividad pública de leer y, más aún, se buscó representarlos visualmente en imágenes de diversos tipos, como se aprecia en la figura 24.

Conforme se incrementa la alfabetización en las sociedades occidentales, resulta un lugar común ver cada vez más lectores. Lo que por otra parte, viene a significar que los lectores ven a los otros lectores. La lectura se estatuye como una práctica normalizada socialmente, pero... inicialmente son mayormente los lectores, esto es, varones, los que llevan a cabo tal práctica, lo que significa que las mujeres, también mayoritariamente, se encuentran excluidas de la lectura.

¹¹⁷ Guglielmo Cavallo, "Entre el volumen y el codex. La lectura en el mundo romano", en: Cavallo y Chartier, *Historia de la lectura*, 110-111.

"Pero si lo escrito estaba incompleto sin la voz, eso quiere también decir que tenía que apropiarse de una voz con el fin de realizarse plenamente. Como hemos visto, el escritor contaba con la llegada de un lector dispuesto a poner su voz al servicio de lo escrito con miras a distribuir su contenido a los transeúntes, a los "oyentes" del texto. Contaba con un lector que seguiría el paso obligado de la letra. Leer era, pues, poner su propia voz a disposición de lo escrito (en último término, del escritor). Era ceder su voz al instante de una lectura. Voz que lo escrito al momento hacía suya, lo cual equivalía a que la voz no le pertenecía al lector durante su lectura: se la había cedido. Su voz se sometía, se unía a lo escrito. Ser leído era, por ende, ejercer un poder sobre el cuerpo del lector, aún a gran distancia en el espacio y el tiempo. El escritor que lograba hacerse leer actuaba sobre el aparato vocal del lector, del que se servía, aún después de su muerte, como *instrumentum vocale*, es decir, como alguien o algo a su servicio, como de un esclavo." Jesper Svenbro, "La Grecia arcaica y clásica. La invención de la lectura silenciosa". *Ibíd.*, 69-70



Fig. 24. James Jacques Joseph Tissot, *London Visitors*, 1874.¹¹⁸

Gradualmente este abismo distanciador entre lectores y lectoras se va cerrando. Con lo que los lectores pueden observar a las lectoras y viceversa, durante su práctica lectora. Otras diferencias se irán poniendo de manifiesto hasta concluir en el siglo XX, donde al ser una práctica extendida a lo largo y ancho de las sociedades, además de que son múltiples y heterogéneas las maneras de llevar a cabo la lectura, pareciera que los lectores ya no ven a los lectores, sino que más bien se especula sobre la práctica de la lectura. Pero al paralelo de este

¹¹⁸ James Tissot, "London Visitors", 1874, *Pinterest*.
<https://www.pinterest.fr/pin/358106607855992060/?lp=true>

recorrido histórico en que los lectores ven a los lectores, se desarrolla y amplifica la representación visual de los lectores.

Ante los ojos de un lector actual es posible que a partir de la referencia de imágenes de épocas pasadas hasta imágenes actuales, nos acerquen a la comprensión de que hay toda una historia de los lectores, de la lectura, con lo que puede apreciar mejor su propia práctica lectora. Pero lo que, posiblemente no alcanza a comprenderse es que esas imágenes históricas de los lectores, más allá de la visión del devenir histórico de la lectura, tienen una significación más profunda que entraña problemas medulares que afectan a las propias imágenes y en consecuencia redefinen de manera particular la concepción de las imágenes de los lectores. Tales imágenes entran en la especial categoría que ha sido definida por el teórico de la imagen W. J. T Mitchell como *metaimágenes*. De manera inmediata y simple podría decirse que las metaimágenes son aquellas imágenes que contienen imágenes, que a su vez son susceptibles de contener otras imágenes, es en su primer nivel claramente un *mise en abîme*. Pero dejemos que sea el propio Mitchell que nos defina lo que son tales imágenes, para luego buscar clarificar, en relación a las imágenes de los lectores, lo que implican las imágenes:

Para estabilizar una metaimagen, o cualquier discurso de segundo orden, para separarla claramente del lenguaje-objeto de primer orden que describe, se requiere una imagen de espacios y niveles concéntricos y anidados. Así pues, la mayoría de las metaimágenes muestran una imagen dentro de una imagen simplemente como uno más de los muchos objetos representados. Hasta una imagen-dentro-de-una-imagen que duplica la imagen en la que se enmarca (el efecto de la *mise en abîme*) puede, en principio, mantener sus niveles y sus fronteras diferenciadas. Pensemos en un dibujo que muestra un hombre que pinta una imagen de un hombre que pinta una imagen de un hombre... etc. La regresión infinita de la simulación, de la duplicación y de la repetición no desdibuja la frontera entre los niveles, excepto en el punto de fuga; uno simplemente tiene n-niveles de representación anillada, cada uno de ellos diferenciándose claramente como un exterior y un interior (...) Se trata de una metaimagen en un sentido formal o escrito, de una imagen acerca de sí misma, una imagen que se refiere al proceso de su propia construcción, pero que al mismo tiempo disuelve la frontera entre lo interno y lo externo, entre la

representación de primer y segundo orden, de la que depende la estructura de la metaimagen.¹¹⁹

Veamos con detenimiento lo que significan las palabras de Mitchell; la metaimagen es especial dentro del mundo de las imágenes porque se significa por ser un discurso de segundo orden, esto es, que mientras la mayoría de las imágenes son discursos de primer orden porque remiten o representan objetos de la realidad inmediata, las metaimágenes se remiten a sí mismas, la imagen se duplica dentro de la imagen. Y ese remitirse a sí misma de la imagen, lo que nos muestra es el propio proceso mediante el cual se gesta la misma imagen. Mientras una imagen que se significa por ser un discurso de primer orden. Deja claramente establecida su diferencia y distancia respecto a lo interno y lo externo, en las metaimágenes tal distinción queda disuelta; esto es, con las imágenes de segundo orden hay un fluido ir y venir entre el interior y el exterior de la propia imagen.

Estas imágenes, por tanto, se significan por ser una reflexión de la imagen sobre sí misma. Aunque las metaimágenes cubren una pequeña fracción del vasto universo de las imágenes, son de una amplia variedad en su breve sector imaginístico. Dentro de esa pequeña porción de metaimágenes claramente se ubican las imágenes de los lectores; pero hay que aclarar que está bajo cierta condición: que la imagen sea leída. Lo que hace que una imagen de lector se convierta en metaimagen es que sea leída. El lector ante la imagen emprende su lectura. Una imagen de un lector de manera superficial, sea de una época cualquiera cuando sólo es vista (no-leída) es únicamente una imagen más, esto es, una imagen de primer orden. Pero cuando es leída inmediatamente se

¹¹⁹ Mitchell, *Teoría de la imagen*, 45.

transfigura pasando al estatus de metaimagen. Se convierte en una reflexión sobre sí misma, donde se disuelven las fronteras entre lo externo y lo interno. Se vuelve un autoconocimiento del lector:

Por tanto, la autorreferencia que provoca la imagen multiestable tiene tanto que ver con el yo del observador como la metaimagen en sí. Podríamos pensar en la imagen multiestable como un instrumento para provocar el autoconocimiento, una especie de espejo para el espectador, o una pantalla para la autoproyección, como el test de Roscharch (...) Si la imagen multiestable siempre pregunta « ¿Qué soy?» o « ¿Cómo (se) me ve?», la respuesta depende de que el espectador se haga las mismas preguntas.

Estas preguntas y estas respuestas, el diálogo del observador con su metaimagen, no ocurre en un terreno incorpóreo al margen de la historia, sino que están inscritas en discursos, disciplinas y regímenes de conocimientos específicos (...) Quizá lo más notable sea su capacidad de moverse a través de las fronteras de discursos populares y profesionales. La metaimagen es una pieza de aparato cultural móvil, que puede desempeñar un papel secundario como ilustración o un papel primario como una especie de imágenes sumarias, lo que yo he llamado un «hipericono» que encapsula todo un epistema, una teoría del conocimiento.¹²⁰

La imagen se torna autorreferencial y, por consiguiente se estatuye como metaimagen por medio de la práctica de lectura. Es un espejo del lector, a través del que alcanza el autoconocimiento en cuanto lector de imagen. De manera más amplia, en cuanto lectores de textos escritos. Este tipo de imágenes, como señala Mitchell, se pregunta ¿Qué soy? o, ¿Cómo se me ve? El espectador se pregunta ¿qué soy como lector? y, ¿cómo me ven los demás lectores? Tales preguntas se hacen desde un específico contexto epistémico que da la misma práctica de la lectura, esto es, desde una posición dentro de un contexto social y cognoscitivo, como puede ser el caso de la Bibliotecología. Después de expresado lo anterior es de resaltar que la dimensión teórica de la imagen a que nos introduce Mitchell con su concepción de la metaimagen¹²¹ nos permite apreciar de manera análoga la

¹²⁰ *Ibid.*, 40.

¹²¹ "El estudio de las metaimágenes no es un problema especial de la historia del arte, sino un problema de un campo mucho más amplio de la teoría de la representación, la disciplina híbrida de la «iconología». La metaimagen no es un subgénero dentro de las bellas artes, sino una potencialidad fundamental inherente a la representación pictórica en sí: es el lugar donde las imágenes se revelan y se «conocen», donde

profundidad teórica que nos brinda este breve sector de imágenes para la comprensión general de las imágenes y de manera particular las imágenes de los lectores; que como veremos en el siguiente subapartado resulta preponderante en la concepción del bibliotecólogo sobre la información.

Dando un giro a la pregunta anterior ¿cómo se me ve? Que se plantea la metaimagen, se podría enunciar por parte del lector ¿cómo me ve la metaimagen? Esta pregunta que podría parecer absurda (“cómo es que ese objeto me ve cuando lo veo”), puesto que se considera unidireccional la visualidad, del lector a la imagen, lo contrario puede considerarse “especulación oficiosa”, pero tiene sentido en la medida que da una más integral explicación del diálogo entre lector e imagen. Con ello nos permite establecer su proceder hermenéutico.

El título de un libro del teórico de la imagen George Didi-Huberman puede darnos la pauta para dar explicación de esto: *Lo que vemos, lo que nos mira*.¹²² En este peculiar enunciado queda de manifiesto la circularidad de la visualidad que se establece entre el espectador (lector) y la imagen (del lector), el lector ante la imagen lleva a cabo su lectura, pero tal movimiento visual no es unidireccional, la imagen del lector mira a aquel que la lee. Esto último es así porque las imágenes

reflexionan sobre las intersecciones entre visualidad, el lenguaje y la similitud, donde especulan y teorizan sobre su propia naturaleza e historia. Tal como la palabra «reflexión», «especulación» y «teoría» indican, la relación entre la representación visual y la práctica que llamamos teoría (thoria proviene de la palabra griega «ver») es más que casual. Tendemos a pensar en la «teoría» como algo que se conduce sobre todo en el discurso lineal, en el lenguaje y en la lógica, con unas imágenes que desempeñan el papel pasivo de ilustraciones, o (en el caso de una «teoría de las imágenes» que sirven como objetos pasivos de la descripción y la explicación. Pero si es cierto que existe algo que podemos llamar metalenguaje, no nos debería sorprender que existiera también las metaimágenes. Puede que la mejor manera de avanzar en nuestra búsqueda de una teoría de las imágenes sea darle la vuelta al problema y mirar a las imágenes de la teoría”. *Ibíd.*, 77-78.

¹²² George Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*. (Buenos Aires: Manantial, 1997).

de cada época contienen la mirada de ese contexto histórico, y con ella nos mira cuando estamos ante tal imagen, como lo explica Gonzalo Abril:

Hay textos visuales porque alguien los mira, en algún lugar y tiempo determinado, en el contexto de alguna práctica sociodiscursiva. Pero no debería resultar menos obvio que la mirada, lejos de ser enteramente exterior al texto visual, está ya en alguna medida, es decir, para ciertos efectos de sentido, contenida en él. Los textos visuales, de forma implícita o explícita nos adjudican un lugar, una posición de observadores y evaluadores, un saber e incluso un espacio de placer o displacer. Nuestra mirada está contenida en ellos porque los textos, a la vez que son mirados, nos miran (...) Así se entiende en parte la afirmación de que la mirada ya está contenida en el texto visual. Nosotros vemos el cuadro, pero el cuadro ha previsto nuestra mirada, nuestro lugar como espectadores, incluso nuestro papel y nuestras actitudes como testigos narrativos de una historia de amoríos y traiciones.¹²³

Lo que sustancialmente vienen a decirnos las palabras de Gonzalo Abril que las imágenes o, “textos visuales” como él las caracteriza, cuando son producidas llevan implícitos los códigos sociodiscursivos de su respectiva época, lo que viene a significar que en la imagen ya están integrados los códigos de cómo esa época comprende la realidad y la creación de la imagen, mejor aún, de cómo ve la realidad y cómo debe verse la imagen. Aunque es de señalar que Gonzalo Abril no ahonda en la dimensión histórica de su propuesta a este respecto, por lo que puede añadirse que esa historicidad de la imagen hace que ésta nos vea desde el devenir histórico.

De ahí que la mirada de la imagen que nos adjudica una posición de observadores, prevé nuestro lugar como espectadores, o, más exactamente para nuestros fines, nuestro papel como testigos de la historia de la lectura que nos muestran las imágenes de los lectores a través del tiempo. Por lo que cuando leemos imágenes de lectores, a su vez ellas desde el fondo de los tiempos (en que se ha establecido la lectura) nos miran, nos disponen de la forma en cómo

¹²³ Gonzalo Abril, “Tres dimensiones del texto y de cultura visual”. Madrid, *Revista Científica de Información y Comunicación*, Núm. 9, 2012, pp. 26-27.

hemos de leerlas. Por otra parte, esa misma historicidad de la imagen, nos muestra que la práctica de la lectura no es estática, ni homogénea a través del tiempo. De hecho, pone de manifiesto su extrema variabilidad y transfiguraciones, es decir, su complejidad. Por lo que las imágenes de los lectores cuando nos miran al leerlas se entabla un diálogo de extrema complejidad nimbada por la historia. El lector ante la imagen y la imagen del lector mirando a su lector, implícitamente ya estamos en la esfera del diálogo hermenéutico entre el lector y la obra.

Como se expuso en los capítulos anteriores la hermenéutica establece las vías de acceso a la interpretación de la obra, en este caso la imagen en particular de los lectores, esto es, la historicidad de la imagen con el contexto histórico presente del lector. Con lo que ese pasado que porta la imagen se fusiona y clarifica en el presente a través de la práctica de la lectura del lector actual. Pero al añadir a este diálogo hermenéutico los demás elementos que se han venido explicando, tal proceso dialógico se enriquece y complejiza poniendo implícitamente en evidencia la gran riqueza informativa que contienen las imágenes de los lectores y con ello su extrema importancia para el propio ámbito de las imágenes y con ello para la Bibliotecología, considerando a las imágenes como objeto de estudio de esta ciencia. Pero además explicitando que son imágenes de un objeto-práctica de estudio muy propiamente bibliotecológico: la lectura.

El diálogo que se entabla entre el lector de imagen y la imagen de los lectores saca a relucir la información de los diversos discursos y la multiplicidad de

los gestos que han conformado y se han plasmado visualmente en las prácticas de la lectura en cada época histórica. Por otra parte, tales metaimágenes de los lectores al inducir a la re-flexión, le permiten al lector a la par de interpretar y comprender las transfiguraciones de la lectura de la palabra escrita en la historia, comprender también que su práctica de la lectura de imagen es una variación, una modulación (con cualidades específicas) del proceso global de lectura; o, en otras palabras, que lectura de imagen y de la palabra escrita establecen un *continuum* que sufre variaciones de modulación cuando se pasa de una lectura a otra, sea bidireccional, según sus particularidades definitorias de cada una.

Cabe destacar, con respecto a la palabra escrita, que las diversas sociedades de los distintos continentes alcanzaron un alto grado de alfabetización, como nunca antes se había logrado; aunque aún falte bastante por cubrir en este rubro. La producción cotidiana de materiales impresos de toda índole es desmesurada. Esto por sólo mencionar dos factores primordiales en cuanto a la palabra escrita y que fueron y aún siguen impactando la lectura de textos escritos.

En cuanto a las imágenes, el siglo anterior se caracterizó por la producción masiva de imágenes de diversos tipos, dentro de las cuales la pintura dejó de ser privilegiada para ser recluida a un suburbio de la creciente urbanización imaginística de la sociedad. Para ello fue primordial la ampliación y perfeccionamiento de la imagen fotográfica, factor eclosionador de una amplia gama de imágenes.¹²⁴ Lo que planteó la cuestión ineludible de la lectura de las

¹²⁴ “La fotografía invento científico del siglo XX, ha transformado radicalmente –como otras innovaciones técnicas de esa época– el conocimiento y la experiencia que los seres humanos tienen del mundo, y continúa modificándolos hasta nuestros días. La captación de una realidad circunscrita en el tiempo por

imágenes. Además un factor decisivo que contribuyó a una mayor expansión y difusión de la lectura de palabra y de imágenes fue la invención del medio electrónico cuya cobertura en la producción y transmisión de palabras e imágenes es incontenible y desmesurada. Medio electrónico que ha puesto de manifiesto el complejo tejido de relaciones entre palabras e imágenes y, por consiguiente, de sus correlativas formas de lectura. Todo ello incidió con la situación específica del siglo XX, cuya dinámica está determinada por grandes conflictos y profundas contradicciones que marcaron sus diversas etapas.

En medio de los surcos que fue dejando el correr de las décadas, acabó por gestarse y desarrollarse la sociedad masificada, consumidora masiva, aparte de mercancías, de textos escritos e imágenes. Todo lo cual incidió para que también floreciera el conocimiento, la investigación, la reflexión y hasta la creatividad por el tema de la lectura en sus múltiples vertientes.

Este breve panorama respecto a la lectura en el siglo XX confirma por qué sin menoscabo puede ser considerado como “el siglo de la lectura”; pero la contracara de tal consideración, de esa particular denominación es la *toma de conciencia integral* de lo que es y significa la lectura en sus múltiples aristas. Toma de conciencia donde es claro que la lectura ha sido y es fundamental en la

medio de un elemento inmaterial como la luz; la «congelación» de un objeto tangible y perceptible por medio de la visión producía, al menos en los primeros tiempos, el efecto de un milagro. La fotografía convertía en realidad, por así decirlo, un antiguo sueño del hombre: a saber, la capacidad de crear un mundo ilusorio tan convincente como el mismo mundo real. Ese reflejo del mundo real, que un proceso químico fijaba sobre una lámina de papel, era generado en un cuarto mágico, y las imágenes resultantes, es decir, la memoria de una situación espacial-temporal determinada, constituían un archivo visual. Por primera vez se podía fijar el pasado, no por medio de la palabra escrita o de imágenes pintadas, sino haciéndolo perdurar gracias a una fiel «reproducción». Se podía creer en ese pasado como si uno mismo lo hubiera vivido. La imagen fotográfica estaba en camino de convertirse en una memoria colectiva”. “Marc Scheps” en: Museum Ludwig Köln, *La Fotografía del siglo XX*, Taschen, 2007, 4.

historia, en el proceso civilizatorio de las diversas sociedades humanas y elementos constitutivos en y para la vida de los individuos. Pero también conciencia de que es un fenómeno global, no sólo reducido a la lectura de palabra, y de extrema complejidad.

Esa misma toma de conciencia ha dado lugar, y a la vez es producto, de propuestas de gran riqueza reflexiva, argumentativa y propositiva como la historia de la lectura, comprendida desde el ángulo de la historia cultural; o como propuestas como la iconología y la semiótica, e, incluso, teorías de refinada conceptualización como las de Mitchell o Didi-Huberman. Ya el concebir el concepto de metaimágenes o, el concebir a la imagen como la que ve a su espectador, solo puede enunciarse en un contexto de extrema conciencia sobre la palabra escrita, la imagen y sus correlativas de formas de lectura. En el punto de incidencia, de intersección entre ambas manifestaciones de lectura: con la lectura de imágenes de lectores. Lo que, por otra parte, es anuncio de un tipo de lectura integral por venir. Ante una toma de conciencia plenamente asentada que nos dejó el siglo XX sobre la lectura, sólo puede esperarse que sea también asumida de manera plena por la Bibliotecología.

2. El bibliotecólogo como lector de imágenes de lectores.

Profesional de la información, es la forma en que es definido el bibliotecólogo en el perfil profesional y esto tiene amplias repercusiones, no sólo es una denominación sobre el carácter y objeto de su formación, sino también sobre aquello a lo que se dirige su actividad. El bibliotecólogo, al ser considerado como un profesional, se da por sentado que cuenta con los conocimientos fundamentales de su profesión, lo cual le permite desarrollar su actividad desde una base de sustentación bien articulada, aspecto importante porque se enfatiza que no es una mera actividad empírica cuyos rudimentos se aprendieron sobre la marcha en la actividad inmediata, es decir, basada en funciones técnicas. De ahí que el profesional se diferencia del técnico a partir del respaldo cognoscitivo que le brindan los estudios llevados a cabo. Esa formación le permite al profesional tener una visión amplia y estructurada de los objetos de su área de conocimiento y actividad.

A diferencia del técnico cuya visión suele circunscribirse al objeto inmediato sobre el cual actúa, y como se encuentra más dirigido a resultados prácticos concretos no llega a articular esa actividad parcial con los demás factores u objetos que integran su campo de actividades. Tal caracterización pone en evidencia marcadamente las diferencias y delimitaciones existentes entre el profesional y el técnico, lo que no significa que haya matices entre ambos extremos. Por otra parte puede decirse que la especialización de una profesión es directamente proporcional a su capacidad de darse una sólida base, esto es,

amplia e integrativa de conocimientos cada vez mejor fundamentados de los diversos aspectos y objetos propios de tal profesión.

Una de las diferencias que más se remarcan en el terreno de la Bibliotecología es la existente entre el bibliotecario con formación bibliotecológica y el bibliotecario sin rastros de tal información o, más comúnmente, calificado como “bibliotecario empírico”, es decir, las diferencias propias entre un profesional y un técnico. El bibliotecario profesional, respaldado con una formación bibliotecológica, tiene conocimientos fundamentados de la integridad y conjunción (articulación) de todos los elementos y procesos constitutivos que dinamizan a una biblioteca; mientras que el bibliotecario empírico concibe fraccionaria y limitadamente tales procesos, y, en el mejor de los casos, gracias a una larga actividad inmediata llega a intuir la dinamicidad integrativa de la biblioteca. En este último aspecto puede tener conocimientos en común con el bibliotecario profesional, incluso puede llevar a cabo bien las operaciones técnicas que requiere la biblioteca; pero en lo que no logra o puede acercarse al profesional es en cuanto al cúmulo de conocimientos que no se circunscriben estrictamente o, más exactamente, van más allá de la biblioteca y que son patrimonio exclusivo del bibliotecólogo.

Aunque es innegable que hay una estrecha relación entre el bibliotecólogo como profesional de la información y de la biblioteca: un bibliotecólogo “aparentemente” tiene una salida inmediata para su actividad laboral en una biblioteca, pero su campo de acción es más vasto: es el referido al de la información; la biblioteca es sólo una fracción de ese expansivo territorio de la

información, en cuanto a su competencia bibliotecológica. El bibliotecólogo en tanto profesional de la información debería de ser más que un técnico, en cuanto al manejo de la información.

Profesional de la información, sólo puede significar que el objeto central de su profesión, de su conocimiento, es la *información*. Pero es de precisar que al decir información se trata de información *registrada* en general, no sólo reducida a la información de la palabra escrita. El bibliotecólogo por tradición ha estado atado a un tipo específico de información, la que se circunscribe a la palabra escrita en todas sus manifestaciones; pero ese tipo de información ha quedado desbordado por otros tipos de información, muy especialmente la información visual, las imágenes actualmente ocupan un muy alto porcentaje de la información que se produce y circula socialmente, por lo que ya no se puede dejar en segundo lugar su estudio.

El bibliotecólogo como profesional de la información para cumplir con tal designio profesional *debe* acercarse sistemáticamente y conocer en profundidad la información visual, lo que en éste momento, además, es una necesidad. Pero es de precisar que ese conocimiento no ha de reducirse a los meros mecanismos técnicos de organización de la información visual. Los procedimientos técnicos de clasificación de la organización de la información visual, con todo y los limitantes que aún adolecen, como sabemos, no es la única finalidad de un bibliotecólogo en cuanto profesional de la información.

Un bibliotecólogo aparte de conocer las múltiples expresiones en sus fundamentos, ha de hacerse de las herramientas conceptuales y teóricas para

abordar y comprender los elementos definitorios de esas diversas expresiones informativas.¹²⁵ Las técnicas en términos administrativos, para la organización de la información visual ya están ahí, y seguirán depurándose, pero el profesional de la información registrada ha de enriquecerse con otro tipo de elementos más elaborados para una más profunda visión y comprensión de la especificidad de las distintas manifestaciones de la información.

El bibliotecólogo cuando ha tenido que leer la información escrita para llevar a cabo la reconfiguración de tal información se ha basado en la capacitación de algunos datos que tal información le ofrece y ello gracias a que, aunque parezca perogrullada, está alfabetizado. Pero ahora el que tenga que leer imágenes exige su alfabetización visual correspondiente para llevar a cabo la organización de tal información, y, más aún, tener herramientas conceptuales y teóricas para hacer frente a la cambiante y extrema complejidad del mundo de las imágenes. El hacerse de esas herramientas abstractas le brinda al bibliotecario además la *sensibilidad* para poder hacer más dúctiles, menos rígidas y flexibles las técnicas de organización de la información, así como, y esto es lo principal, comprender la especificidad diferencial de este tipo de información: crear, desarrollar, las técnicas más adecuadas para llevar a cabo tal organización informativa.

Pero además adquirir todo ese bagaje conceptual y teórico para el conocimiento de la información visual, es un primer paso para, como indiqué al final del anterior apartado, llevar a cabo la toma de conciencia de la bibliotecología

¹²⁵ El bibliotecólogo, al tener los conocimientos para gestionar cualquier tipo de información en cualquier tipo de documento o formato, requiere no sólo desarrollar su capacidad analítica e interdisciplinaria (cultura general), sino también su pasión por la lectura, la investigación y el análisis de documentos con contenido visual.

sobre la multiplicidad de la lectura que se dio durante el siglo XX. De ahí que la lectura de imágenes, en el siglo XX, es una prueba decisiva para conocer la problemática específica de la información visual y, más aún, conocer la información que también se nos ofrece a través de tales imágenes de la lectura. Lo que redundará en el conocimiento, fundamentado teóricamente, de sí mismo que lleva a cabo el bibliotecólogo en cuanto lector de imágenes de lectores.

Todo lo cual explica y justifica la fundamentación teórica de la propuesta aquí desarrollada. Asimismo, es de señalar que aquí se ha buscado explorar algunas vías de acceso a un tipo muy específico de información visual: las imágenes de lectores; lo que significa que no son las únicas vías para ello, por supuesto que ante el gran desarrollo que como ya se apuntó posteriormente, han tenido la investigación y reflexión sobre las imágenes, hay otra variedad de propuestas para el conocimiento y lectura de imágenes, como por ejemplo, las clásicas iconológica y semiótica. Pero aquí, repito, se han buscado investigar y conocer otra variedad de alternativas. Con ello quiero decir que el bibliotecólogo, en cuanto profesional de la información, en este caso visual, puede (y debe) sin temor acercarse a los terrenos de la abstracción teórica, sin estar sólo acotado, sujetado por los imperativos técnicos y pragmáticos.

2.1. Lectura bibliotecológica de imágenes de lectores

¿Por qué es o, debe ser, de suma importancia para la bibliotecología la lectura de imágenes? O, expresado de manera más específica y concreta: ¿Por qué los bibliotecólogos deben aprender a leer imágenes de lectores? La respuesta a éstas preguntas, aunque en buena medida se ha dado en los capítulos anteriores, sobre todo en el apartado precedente, demos un paso más para clarificar mayormente éstas cuestiones.

Ratificando lo ya expresado, a lo largo del siglo XX se dio el incontenible desenvolvimiento de producción de imágenes a través de diversos medios, lo que propició una amplia variedad de tipos de imágenes. Las imágenes cubrieron la vida cotidiana de las personas, incluso, llegando a determinar el accionar individual y colectivo de las sociedades. De tal magnitud fue la expansión y penetración de las imágenes en los diversos órdenes de la vida y la cultura, en las estructuras sociales y del conocimiento, que se llegó se enuncio la constitución de una cultura visual e, incluso, se caracterizó como: la era de la imagen, la sociedad visual, etc.

Pero esto trajo aparejado un problema: ¿cómo hacer frente al amplio espectro de imágenes que cotidianamente nos salen al paso en cualquier lugar?; en otras palabras, de qué manera visualmente podemos acceder a lo que nos expresan las diversas imágenes que día a día desfilan ante nuestros ojos. Esto pone de manifiesto que las imágenes para mostrar la amplitud de su contenido requieren: más que ser vistas, ser leídas. La lectura de las imágenes puede

ofrecer información que a simple vista no se aprecia de forma inmediata dentro de cada imagen.

Situación que ofrece la peculiaridad de que el grosor de la población se entregue al bulímico consumo de imágenes, donde lo común sea que se perciban sin procesar su significado y, mucho menos, se interpreten. Pero en el ámbito del conocimiento, donde la información resulta importante para su desenvolvimiento de los procesos cognoscitivos, se plantea la necesidad de comprender los contenidos de las imágenes desde cada área, en relación directa al tipo específico de imágenes que se producen tanto en las disciplinas científicas¹²⁶ como en las humanísticas.

Pero tanto en unas como en otras es común la necesidad de la lectura de imágenes como vía de acceso a los contenidos específicos de los distintos tipos de imágenes. Para la Bibliotecología, como ya se ha puesto de manifiesto a lo largo de este trabajo, el aprendizaje de la lectura de imágenes se convierte en una necesidad relevante e impostergable. Lo que por otra parte, implica replantear los procesos de enseñanza y aprendizaje en la formación de los bibliotecólogos para introducir en ellos de manera sistemática y coordinada la temática de las imágenes, es decir, dar prioridad a su lectura. Más para realizar este cometido hay que hacer frente a un obstáculo mayor: la propia enseñanza bibliotecológica afincada en su tradición bibliográfica; la palabra escrita, impresa, concebida como la información registrada por antonomasia. Ha sido y es el objeto de central de

¹²⁶ V. Elke Köppen, y Mauricio Sánchez Menchero, Coords., *Los trazos de las ciencias: circulación del conocimiento en imágenes*. (México: CEIICH-UNAM, 2013).

estudio de la Bibliotecología, por lo que actúa como una pantalla que no permite acceder del todo a otros tipos de información, como es el caso de la visual contenida en las imágenes. Gonzalo Abril, nos da la pauta para comprender cómo actúa este “efecto pantalla”:

Lo que vemos está condicionado por lo que sabemos y creemos, porque nuestra mente nunca comparece vacía ante lo que se ve. Como dicen Walker y Chaplin (2002, p. 37), una vez que las señales traspasan la retina deja de tener sentido hablar de “lo visual” aisladamente, pues no existen ojos en la mente que vean imágenes visuales sin relación con la información dimanada de los otros sentidos, ni con el conjunto de los conocimientos y la memoria del sujeto. En otros términos: vemos a través de los ojos de nuestra cultura, de los sistemas simbólicos, conocimientos, valores y estereotipos adquiridos a través de la enculturación. Y a través de nuestra experiencia más o menos particular de lectores de textos, incluidos los textos visuales.¹²⁷

La idea básica que expresan las palabras de Gonzalo Abril, es que nuestra forma de mirar, de comprender el mundo que nos rodea, se encuentra determinada por las condicionantes preestablecida en nuestra mente. Vemos por medio de los estereotipos, valores y conocimientos que nos brinda nuestra cultura. De tal forma que se nos educa para ver determinados aspectos del mundo, lo que significa que también se nos educa para no ver otros aspectos de la realidad que nos rodea. Así, lo que vemos obstruye lo que no vemos. De manera semejante vemos a través de lo que nos dio nuestra formación académica. Y esa formación puede impedirnos ver otras cosas. En Bibliotecología al estar la formación educativa sustentada en la información propiciada por la palabra escrita, ha impedido comprender el universo de las imágenes o, más exactamente, la dimensión que le corresponde de las imágenes. Lo que, más aún, contribuye a impedir la comprensión, la continuidad, la interacción y hasta unidad de las palabras con las imágenes.

¹²⁷ Abril, “Tres dimensiones del texto...”, 23.

Más hay que aclarar que no es que en Bibliotecología no se haya hecho el esfuerzo por acercarse y acceder a las imágenes, sino que “el efecto pantalla” que da prioridad a la bibliografía, de hecho no hay una comprensión de las imágenes en su singularidad y su preponderancia actual. De una u otra forma se les entiende a las imágenes al trasluz de la palabra registrada; que es una manera de no verlas. Los mecanismos formativos del bibliotecólogo, mediados por la palabra escrita, cuando se acerca a las imágenes proyectan esa educación en ellas y no alcanza a hacer legible las especificidades de la información visual. Y al no ver esas cualidades propias de la imagen, no alcanza a establecer la continuidad entre palabras e imágenes.

Continuidad y conjunción que, incluso, caracteriza las tendencias de indagación y reflexión actuales y que se encuentra definida a través del concepto de iconotexto. Y es en el conocimiento de la iconotextualidad hacia donde debe tender el acercamiento de la Bibliotecología a las imágenes, como explica Guillermo Alfaro:

Ahora bien, ahondar en la especificidad de la información textual y visual para luego establecer sus vasos comunicantes tiene profundas repercusiones en todos los órdenes para el campo bibliotecológico. Al seguir esta vía, se desemboca, en primera instancia, en tipos de información emergente como, por ejemplo, la iconotextual. Cuando se hace referencia a la información emergente ejemplificada con la iconotextualidad, debe aclararse que se está tomando tal información como suma y modelo de la multiformidad informacional que prolifera actualmente, pero principalmente a las múltiples formas de relación, interpretación y fusión entre palabra e imagen, al grado de que puede hablarse de un tipo particular que configura una unidad de ambas expresiones informacionales y comunicativas; información que en tal unidad tiene su identidad propia.³⁸ Por lo que ya no debe estimarse como dos tipos de información que conservando su especificidad y diferencia se llegan a conjuntar bajo ciertas circunstancias. La información iconotextual es un género propio informacional, lo que a nivel operativo implica que la Bibliotecología dé ese paso, en cuanto a la organización de la información, hacia el futuro. Los procedimientos y técnicas de esta ciencia deben enfrentar el reto de hacer frente a esta

multiformidad informativa: clasificaciones y catálogos, por ejemplo, de información iconotextual.¹²⁸

Es de resaltar en las palabras de Guillermo Alfaro, el señalamiento que hace en los complejos cambios que la información lleva a cabo, por lo que se propicia la generación de expresiones informativas emergentes, como es la información iconotextual que viene a ser una unidad informativa, no es que sean dos tipos de información diferentes que se conjuntan, sino que es un tipo de información propia. Y bajo esa cualidad específica es como debe ser tratada por la Bibliotecología, todo el aparato técnico de organización de la información debe prepararse para hacer frente a este tipo de información emergente. Por otra parte y, retomando lo apuntado líneas atrás, la educación bibliotecológica para poder asimilar y trabajar con estas manifestaciones informativas emergentes, en las que la imagen tiene ya un papel preponderante, ha de reconstituir su concepción de la información para ya no privilegiar sólo la fundada en la palabra escrita y así minimizar (o, incluso, desaparecer) su “efecto pantalla”. Para que la educación bibliotecológica forme bibliotecólogos preparados para enfrentar las innovadoras y cambiantes manifestaciones informativas que actualmente y en el futuro resultan determinantes para la sociedad. Y dentro de una formación educativa bibliotecológica en la que tiene una parte equitativa, en pie de igualdad, el conocimiento de imágenes en relación a la palabra registrada, quepa añadirle elementos de mayor elaboración como son los de base teórica. Debido a la complejidad de las manifestaciones informativas emergentes es conveniente que

¹²⁸ Héctor Guillermo Alfaro López, “Textualidades y visualidades en Bibliotecología”, en: H. G., Alfaro López y G. L. Raya Alonso, Coord., *El giro visual en Bibliotecología. Diálogos entre palabra e imagen*. (México: UNAM-IIBI, 2019), 126.

el bibliotecólogo esté pertrechado con herramientas no sólo técnicas (que seguirán desarrollándose y perfeccionándose) sino de base abstracta para hacer legible y comprender la diversidad informativa cuyo componente es fuertemente visual. Tener herramientas teóricas, como por ejemplo la hermenéutica (entre otras) le brinda al bibliotecólogo la sensibilidad para acceder a un tipo de información como puede ser el caso de la iconotextual o, restringidamente de las imágenes como pueden ser especialmente las de los lectores.

Imágenes, éstas últimas que por su carácter de metaimágenes guardan sutiles nexos con aquellos de estirpe iconotextual: las imágenes de los lectores de libros con palabras, ponen de forma implícita la conexión de la imagen con la palabra. Veamos cómo operan en conjunto tales herramientas, que aquí se han expuesto, como instancia de sensibilización del bibliotecólogo ante la información visual que presentan las imágenes de los lectores, aquí debo acotar que justo por este objetivo de sensibilización, no haré referencia a los elementos técnicos de organización de la información, lo cual requeriría de otra investigación con ese preciso objetivo, por lo que sólo se incluiré algunas observaciones genéricas.

En los capítulos anteriores, al exponer el desenvolvimiento de la hermenéutica, quedó de manifiesto que es una propuesta teórica que va, en su periodo moderno, de una propuesta como método universal con Schleiermacher hasta una concepción historicista ontológica con Gadamer, pasando por Dilthey y Heidegger que son los que propician y conducen esa transición. En ambos extremos, Schleiermacher y Gadamer, pueden focalizarse dos vías bibliotecológicas de acceso a la información visual de las imágenes y, en

particular, de las imágenes de los lectores. Como se explicó, Schleiermacher buscaba un método de interpretación que pudiera aplicarse a la comprensión de diversos objetos, ya no sólo a aquellos que habían sido los privilegiados por la tradición hermenéutica, como los textos jurídicos y literarios, de ahí que en esta universalización del método hermenéutico bien pueden integrarse los objetos visuales. De ahí que desde el enfoque bibliotecológico con que se ha venido desarrollando esta investigación se pueda concebir en clave bibliotecológica la concepción de la hermenéutica en versión de Schleiermacher, en cuanto método de interpretación de imágenes.

Un *bibliotecario* puede apoyarse en el método hermenéutico, en la versión de Schleiermacher, como instancia de acceso inicial a la información visual de las imágenes. Lo que le puede brindar elementos para después llevar a cabo el proceso técnico de organización de tal información. Transición sobre la cual no ahondaremos, ya que eso implicaría el desarrollo de otra investigación, pero en cuanto a esos primeros elementos de acceso a la información visual puede decirse brevemente que tras la universalización de la hermenéutica de Schleiermacher gravita la intención de comprender en medio de la universal incomprensión. La comprensión progresiva desde el principio de una obra abre camino en medio de ese océano de incomprensión. Puede decirse que en medio de la incomprensión de ese cúmulo de imágenes que día a día nos rodean abre brecha la comprensión cuando el bibliotecario lleva a cabo la lectura, es decir, la interpretación de imágenes particulares y concretas. El bibliotecario, en tanto interprete, reconstituye la información visual como si él fuera el autor (supuesto

básico del enfoque de Schleiermacher). Para ello pone en marcha el *círculo hermenéutico*, que es el despliegue del método, que viene a ser el circuito que conjunta el todo y las partes. La vía de acceso inicial es la parte más inmediata de la obra: la gramatical, se interpreta la organización textual de la obra, lo que para el caso de las imágenes sería la superficie que muestra las fibras (sean representativas o abstractas), *comprender* qué son o quiénes son. Para luego, de tal comprensión acceder a la dimensión psicológica del autor, esto es, comprensión del pensamiento de quien creó la imagen.

Esta dialéctica interna de la obra entre lo gramatical y psicológico nos remite hacia el exterior incidiendo en el contexto social en el que se gestó la imagen. Es en esta esfera contextual donde además se puede complementar la interpretación añadiendo aquellos otros elementos explicativos que con anterioridad se expusieron, como el análisis del discurso y la historia cultural. Pero la dinámica del círculo hermenéutico nos remite nuevamente a la dimensión interna de la imagen. Con lo que se alcanza la comprensión integral del todo y las partes. Y, con ello, la imagen adquiere pleno sentido. Por añadidura si de manera particular las imágenes son de lectores, al interpretarlas el bibliotecario le permite comprender la extrema complejidad que tiene la práctica de la lectura y, con ello tener una visión más amplia respecto a las prácticas lectoras concretas que llevan a cabo los usuarios de las bibliotecas. Para fines instrumentales, la comprensión de las imágenes de lectores le brinda los conocimientos propios de la información visual que contienen estas peculiares metaimágenes para poder llevar a cabo la organización de tal información con los instrumentos técnicos propios de la

Bibliotecología; incluso, tal comprensión le podrá ayudar a la depuración y refinamiento de tales instrumentos técnicos para realizar cada vez una más precisa, flexible y rigurosa organización de la especificidad diferencial de la información visual.

Por su parte el *bibliotecólogo* al hacerse del instrumental conceptual y teórico tanto de la hermenéutica, el análisis del discurso y la historia cultural, encuentra una vía de acceso a la información de las imágenes de inusitada riqueza, que acaba repercutiendo sobre él mismo. En la vertiente de la hermenéutica formulada por Gadamer, a diferencia de la de Schleiermacher seguida por el bibliotecario, la senda que conduce a través de la información visual muestra otros paisajes para la interpretación y la comprensión. En el diálogo que pueden entablar el bibliotecólogo y la imagen se da lo que, en concepto medular de Gadamer, se define como *fusión de horizontes*. Fusión que se encuentra recorrida de un extremo al otro por la historia efectual. Esta última viene a ser el trabajo subterráneo de la historia que lleva en su cauce los legados culturales del pasado, la tradición. De hecho para Gadamer la verdad se encuentra surcada por la tradición: se construye con lo que se hereda del pasado y se recibe del presente.

De ahí que una imagen, desde el momento que es creada, lleva a cuestas la historia y ésta la conduce a través del tiempo acumulando la tradición; esto es, carga con el contexto que le dio origen y desemboca ante aquel, en este caso el bibliotecólogo, que carga con su propio contexto. Al entablar el diálogo el bibliotecólogo y la imagen se da la fusión de horizontes de ambos. El

bibliotecólogo interpreta la imagen planteándole interrogantes, que a su vez le permiten cuestionar su propio tiempo y contexto, esto último hay que concebirlo de manera especial: el tiempo histórico social en el que se mueve el bibliotecólogo (que puede ser este inicio de siglo XXI, por ejemplo) y el contexto en su doble acepción social y el de su espacio de conocimiento, es decir, el campo bibliotecológico.

¿Qué caracteriza a ese tiempo y espacio de conocimiento, es decir, el contexto actual del bibliotecólogo?, el que se encuentra determinado por una amplia manifestación de expresiones informativas, entre las que ya resulta preponderante la información visual. De ahí que las preguntas que plantea a las imágenes que busca interpretar están determinadas por este particular contexto. Son las preguntas del presente que se le dirigen a las imágenes surcadas por la información del pasado. Y es de subrayar que son, asimismo, preguntas que se le dirigen a la imagen desde el contexto bibliotecológico. Con lo que la perspectiva del bibliotecólogo se amplía y cambia ante la imagen, su información ya no sólo es meramente una entidad objetualizada para ser organizada, administrada, por medio de procedimientos técnicos, es más que eso. Así la perspectiva bibliotecológica se amplía y trasforma ante la específica información de la imagen. La realidad se transforma en una imagen, le pide al bibliotecólogo que transfigure su concepción de la información pero también de la vida y eso incluye su propia vida. La verdad no se desprende del enfoque personal sino de la imagen misma que abre los ojos de quien la contempla. Gadamer señala que el encuentro con la verdad encarna en el encuentro del individuo consigo mismo.

La fusión de horizontes entre la imagen y el bibliotecólogo adquiere un perfil más preciso cuando las imágenes tienen un carácter específico, como son las imágenes de los lectores, ya que para ser interpretadas hermenéuticamente, permiten incorporar otros elementos teóricos como son el análisis del discurso y la historia cultural, que posibilitan con mayor precisión la comprensión de esa especificidad por parte del bibliotecólogo. La fusión de horizontes es la fusión de contextos históricos del bibliotecólogo y de las imágenes, en este caso de lectores.

Como se explicó ampliamente con anterioridad, el análisis del discurso, en cuanto a sus conceptos centrales, indica que un contexto es un movimiento demarcado dentro del desenvolvimiento histórico; en él sus integrantes expresan, retomando el concepto de Gadamer, la historia efectual a través de los discurso que enuncian sus integrantes, con lo que expresan de una u otra forma esa historicidad. Todo lo cual se estatuye como un campo discursivo, dentro del cual se erige como predominante el discurso constituyente que determina dentro de las comunidades discursivas, que componen el campo discursivo, cuáles son discursos dominantes y cuáles dominados. Pero esos discursos de los lectores sean dominantes o dominados, en las imágenes se expresan a través de una gestualidad, en la que implícitamente se pone de manifiesto la presencia determinativa del discurso constituyente en su bifurcación de dominante y dominado al interior de las comunidades discursivas. La historia cultural proporciona ese conocimiento de la gestualidad a lo largo del tiempo.¹²⁹

¹²⁹ Entre los autores que se han ocupado del tema se encuentran: Desmond Morris, *Posturas. El lenguaje corporal en el arte*, Alicia Grasso, *Arte y corporeidad*.

El bibliotecólogo al establecer el diálogo con las imágenes de los lectores interpreta la información visual de cómo la tradición nos ha legado las manifestaciones a través del tiempo de los diversos discursos, dominantes-dominados, se han expresado por medio de un repertorio de gestos específicos en cada época. Esta comprensión de la información de las imágenes de los lectores desde la óptica del bibliotecólogo le permite tomar conciencia de su propio contexto (fusión de horizontes) y de la variedad informacional que se desarrolla en él: pero, más aún, al leer (interpretar) las imágenes de los lectores también es leerse a sí mismo como lector, y en cuanto tal es apreciar su propia dimensión humana, que va más allá de ser un mero gestor de información. Gadamer lo dejó establecido: interpretar imágenes (o cualquier otro objeto cultural) no sólo es una instancia científica sino que pertenece a la experiencia humana del mundo. Es un encuentro del individuo consigo mismo.

Veamos ese posible recorrido del bibliotecólogo a través de la imagen respaldado por el arsenal conceptual expuesto. Entre las imágenes que se implementaron ilustrativamente con anterioridad se encuentra la fotografía de la actriz francesa Brigitte Bardot, tomada en Roma en 1957 (figura 25). Imagen que por sus características que ponen en evidencia sus elementos sustanciales es un buen ejemplo para hacer su interpretación. La fotografía que pone de manifiesto su carácter publicitario muestra a la actriz sentada sobre un cojín en el piso de una calle, leyendo algunos periódicos esparcidos cuidadosamente.



Figura 25. Brigitte Bardot, 1957¹³⁰

El bibliotecólogo plantea las preguntas hermenéuticas desde el contexto de su presente a la imagen: ¿cómo es que se puede comprender desde un contexto determinado por la imagen a una lectora, también en un contexto de ascendente predominio de la imagen? ¿Qué información visual me brinda sobre la lectura y los lectores que, a su vez, me permita conocerme como lector bibliotecólogo y ser humano? Para comenzar a dar respuesta a estas preguntas hay que remitirnos al

¹³⁰ “Brigitte Bardot”, 1957, en: <https://www.flickr.com/photos/juliettenoir/3191070753/>

contexto de la imagen o, más exactamente a la historia efectual que le daba forma.

Después de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) se aceleran los cambios (que ya habían comenzado a darse en el siglo XX a partir de la década de los años veinte) dentro del periodo que se ha llamado “los gloriosos treinta”, que fueron las tres décadas de acelerado desarrollo y recomposición del capitalismo en sus diversas estructuras y en la conformación social de los diversos grupos. Lo que significó un cambio de mentalidad de la mujer y su reposicionamiento social. En este contexto, la fotografía pasó a ocupar un sitio privilegiado en la sociedad. Cualquier persona podía adquirir un aparato fotográfico y, por consiguiente, podía perpetuar en imagen todos los rituales cotidianos en que estaba inmerso. Las fotos de las celebridades del mundo artístico se difundían ampliamente y eran muy populares. De hecho, ese contexto histórico de mediados del siglo pasado en gran medida se prolonga hasta nuestro contexto, lo que hace más evidente y continúa la fusión de horizontes entre el contexto de la imagen y el actual contexto del bibliotecólogo.

El diálogo entre ambos está inmerso en la temporalidad: la comprensión de la imagen es una confrontación con el tiempo (especificidad de la fotografía en ese contexto, estilo, género...), lo que hace consciente al intérprete, bibliotecólogo de ser temporal. La interpretación, debido a la especificidad del lenguaje visual, abre brecha en medio de sus propiedades plásticas, desplegándose el diálogo con ella. Y es en ese despliegue donde se pueden hacer incidir otros elementos conceptuales como las que proporcionan el análisis del discurso y la historia

cultural, además no debemos olvidar que el intérprete pone en marcha los saberes, la información con la que previamente contaba, que en este caso es la cultura personal¹³¹ y sus conocimientos bibliotecológicos, para darle a la interpretación más profundidad y solidez: lo que permite comprender la historicidad de ese contexto que labora en todos los órdenes y da forma a la susodicha fotografía de Brigitte Bardot.

Por lo que la cuestión que se plantea ahora es ¿respecto al campo del discurso qué es lo que nos muestra la foto de la actriz francesa? Como se explicó con anterioridad un campo discursivo se constituye de comunidades discursivas en un contexto particular (marco espacio-temporal objetivo). Los participantes del discurso dependen de manera amplia de la problemática que se esté produciendo en el contexto. En función de un discurso constituyente las comunidades discursivas en dominantes (centrales) y dominadas (periféricas). El discurso constituyente en un contexto determinado establece cuales son los elementos definitorios y predominantes de la lectura. Los que mejor reproducen esos elementos predominantes se constituyen en comunidad dominante discursiva, mientras que los que no se ajustan a tales elementos pasan a ser comunidad discursiva dominada.

Históricamente, a través de los diversos contextos las mujeres, los niños o, de manera general, las clases desfavorecidas habían sido las comunidades discursivas dominadas. Pero esta situación, como ya se explicó, se vio trastornada

¹³¹ Nuestra forma de “ver” está impregnada por juicios personales, históricos y culturales, con respecto a las imágenes, retomo las palabras de Peter Burke: “las imágenes dan acceso no al mundo social real sino a las visiones de ese mundo”, es decir, de la forma en que se representa una sociedad

por los grandes y profundos cambios que se dieron en el siglo XX. Así, en el mundo contemporáneo se presenta un amplio dislocamiento del campo discursivo: lo que propicia la conformación de un mayor número de comunidades discursiva; lo que ahonda pugnas y confrontaciones entre ellas. Lo que viene a significar también que el discurso constituyente ya no tiene la misma fuerza definitoria de predominio que antes detentaba, lo que no significa que no siga teniendo una presencia activa.

Todo lo cual ha venido a expresarse en las imágenes, y en particular en la fotografía, en las que las mujeres ya no son representadas como en las comunidades discursivas dominadas anteriores, ahora pueden expresarse discursivamente incluso adoptando el discurso anteriormente dominante masculino. Un detalle es que lo que está leyendo son periódicos, no libros: soporte canonizado como ideal lector. Lo que también queda manifestado en la foto de la actriz es que el discurso constituyente, que es el que produce el sistema dominante que en este caso es el capitalismo, objetualiza a la actriz y su pose de lectora.

Acudiendo asimismo al aporte de la historia cultural nos ayuda a comprender como el discurso se externa visualmente en los gestos adoptados por la actriz: se encuentra sentada relajadamente en el piso en una postura poco convencional para la práctica lectora. Y lo que lee son periódicos, que son el soporte modelo de lo que Roger Chartier ha caracterizado como una de las

revoluciones de la historia de la lectura en la era moderna; la lectura silenciosa y extensiva.¹³²

De esta manera, el diálogo que entabla el bibliotecólogo con esta fotografía al interpretar los elementos expuestos arriba, le permite comprender el contexto de lectura que exhibe la imagen, lo que viene a significar la asunción de la historicidad (tradicición) que ella porta y que se une a la historicidad del contexto del bibliotecólogo. Fusión de horizontes que además le permite comprender la historicidad de la propia información visual y que, en cuanto tal, no es un simple objeto para ser solo gestionado administrativamente. Y todo ello contribuya a que tome conciencia de sí y de su disciplina de conocimiento como ciencia humana.

¹³² “Cada lector en cada una de sus lecturas, en cada circunstancia, es singular. Pero esta singularidad está atravesada por el hecho de que ese mismo lector se asemeja a todos aquellos que pertenecen a una a una misma comunidad cultural. Lo que cambia es que la definición se rige por los mismos principios. En la época de las reformas religiosas, la diversidad de las comunidades de lectores está organizada en gran medida a partir de la pertenencia confesional. En el mundo de los siglos XIX y XX, la fragmentación resulta de las divisiones entre las clases, los procesos de aprendizaje diferentes, los estudios más o menos prolongados o el dominio más o menos seguro de la cultura escrita. También podríamos evocar el contraste que, en el siglo XVIII, se marcaba entre los lectores de un estilo antiguo que, más que leer, releían, y los lectores modernos que se apoderan con avidez de las novedades, de los nuevos géneros, de los nuevos objetos impresos, el periódico, el libelo, el panfleto. Aquí la división en estratos remite a una oposición entre ciudad y campo o entre generaciones.” Chartier, *Las revoluciones de la cultura escrita*, 58-59.

3. Aporte de la bibliotecología al estudio de la cultura visual

Las imágenes durante largo tiempo fueron objeto de estudio privilegiado de una disciplina de conocimiento que, desde su gestación hasta su consolidación, se consideró legítima albacea de ellas: la Historia del Arte. Todo lo cual le permitió desarrollar un amplio repertorio de conceptos, métodos e instrumentos teóricos para el conocimiento y explicación de las imágenes. Pero lo que le otorgó su prestigio duradero a la Historia del Arte, fue el tipo de imágenes sobre el que prioritariamente se enfocó: imágenes de arte. Estas imágenes quedaron así estatuidas como las imágenes por antonomasia, su aura estética las hace estar por encima de aquellas otras imágenes que no tienen ese prestigio, con lo que quedaban relegadas en un territorio de objetos circunstanciales y desechables que no merecían ser consideradas como algo digno de estudio y preservarlas.

Pero en el siglo XX, el tipo de imágenes que mayormente se produjo y se difundió fueron precisamente todas aquellas imágenes que no respondían a al canon estético del arte. De hecho, comparativamente en porcentajes, las imágenes de arte pasaron a ser una pequeña fracción de la amplia producción de imágenes. Lo que por otra parte vino a significar que ya no se les podía dejar de lado a este amplio espectro de imágenes, se les tenía que hacer un objeto de legítimo conocimiento.

Demanda de conocimiento que vino a ser cubierta por la emergente disciplina de los Estudios Visuales. Lo que provocó una reconstitución en el ámbito

del conocimiento de las imágenes, sin que aparentemente sea evidente, también afecta a la Bibliotecología.

Los Estudios Visuales no surgieron por generación espontánea, su antecedente fueron los Estudios Culturales, lo cuales, a su vez, son el producto de los territorios culturales dejados de lado por las ciencias humanas y sociales, como son, por ejemplo, las cuestiones de género o raciales. Asimismo, el estudio cultural de estos objetos implicó crear sus propios conceptos, metodología y teorías para abordar y hacer legibles tales objetos. Todo este proyecto cognoscitivo, va a desembocar en el estudio de las imágenes que más que artísticas, en sentido general eran objetos culturales. Con lo que el conocimiento de este sector de tales objetos va a constituir los Estudios visuales. De esta forma se legitima la concepción de una cultura visual, como representación distinguible del actual momento histórico social.

Los Estudios Visuales vinieron, por tanto, a ocupar un nicho no cubierto por la Historia del Arte, pero esto significó, por consiguiente, un implícito cuestionamiento de las primeras a esta última. Estableciéndose así una tensa relación entre ambas disciplinas:

Dado que la Historia del arte se construyó sobre una noción de arte que nunca ha sido capaz de demarcar las fronteras de su propia actividad disciplinaria sin la ayuda de una *agenda* ideológica, la pregunta es cómo reacciona *la institución* ante el desarrollo de un campo de investigación más joven, el de los Estudios visuales, que se niega a considerar únicamente aquellos objetos que se han designado, hasta ahora, de interés estético. Ante la ausencia de un criterio reconocido universalmente, se podría preguntar cómo se distinguen ambos modos de estudio. ¿Es posible que, tras la época del modernismo, la idea de que el valor estético es infinitamente flexible, y que depende exclusivamente de las circunstancias históricas para definirse, permita que la Historia del arte y los Estudios visuales dialoguen sobre su papel político? Reclamar el valor estético de una obra será una intervención particular y local en la vida cultural, en lugar de una afirmación de aplicación universal. En estas condiciones, el desarrollo de los Estudios visuales, un campo que

aborda el tema de la imagen visual sin insistir en su valor estético, sirve para problematizar la apuesta cultural que implica la calificación de un objeto como arte. De hecho, reconocer la fragilidad de los límites que separan el arte del no arte, y la urgencia política de hacer frente a las apasionadas batallas que transcurren en la frontera entre las dos categorías, tiende a sugerir que la Historia del arte no perderá nada por dialogar con aquellas disciplinas que se dedican al estudio de algo más que ciertos objetos visuales presuntamente *estéticos*.¹³³

Tensión que pone en claro las cualidades y defectos cognoscitivos de uno y otra. En esto es de resaltar que los Estudios Visuales por la amplia base de enfoque y cognoscitiva que le dan los Estudios culturales hace incidir en el proceso de conocimiento de las imágenes factores y parámetros poco elaborados o simplemente, no considerados por la Historia del Arte, como es el aspecto de los procesos cognoscitivos socioculturales de la visualidad, como se expresa a continuación:

Que todo *ver* es, entonces, el resultado de una construcción cultural –y por lo tanto, siempre un *hacer* complejo, híbrido– podría ser el punto de partida básico sobre el que sentar el fundamento y la exigencia de necesidad de estos *estudios*. No –quizás esto pueda sonar un tanto paradójico, pero no podría ser de otra forma– sobre la afirmación de alguna presunta «pureza» o *esencialidad de la visión*, sino justamente sobre lo contrario. Sobre el reconocimiento del carácter necesariamente condicionado, construido y *cultural* –y por tanto, políticamente connotado– de los *actos* de *ver*: no sólo el más activo de *mirar* y cobrar conocimiento y adquisición cognitiva de lo visionado, insisto, sino todo el amplio

¹³³ Keith Moxey, “Estética de la cultura visual en el momento de la globalización”, en: José Luis Brea, *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. (Madrid, España: Akal, 2005), 29.

“Llegados a este punto, casi parece innecesario argumentar que, pese a ser bien adecuada entonces la denominación de *visuales* –por cuanto señala un compromiso patente con el desbordamiento táctico de la circunscripción histórica a un campo muy delimitado de objetos y prácticas, los y las artísticas, casi los únicos hasta ahora considerados como productores de significado cultural a través de la visualidad–, no puede ésta nunca ser tomada como delimitación epistémico-fenomenológica a un rango de objetos de presunta naturaleza *esencialmente visual*. Lejos de tal circunscripción, el punto de partida de los *Estudios visuales* sería, al contrario, la convicción de que ni existe tal pureza fenoménica de los *visual* en ámbito alguno ni aún en su designio existe nada abordable como tal *naturaleza*. Sino, únicamente al contrario, como resultado –y aún como agenciamiento– de una producción predominantemente *cultural* efecto del *trabajo del signo* que se inscribe en el espacio de una sensorialidad fenoménica, y que nunca se da por tanto en estado puro, sino justamente bajo el condicionamiento y la construcción de un enmarcamiento simbólico específico. Bajo la convicción, dicho de otro modo, de que no hay hechos –u objetos, o fenómenos, ni siquiera medios– de visualidad puros, sino *actos de ver* extremadamente complejos que resultan de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales...) y un no menos espeso trenzado de intereses de representación en liza: intereses de raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias o afinidades, etcétera.” José Luis Brea, “Los estudios visuales.”, 8-9.

repertorio de *modos de hacer* relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibir las..., y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control... que todo ello conlleva. Tales son, en efecto, los temas con los que habrán de tratar y vérselas los Estudios Visuales.¹³⁴

En las palabras citadas de José Luis Brea, es de resaltar primeramente su declaración inicial de que el *ver es el resultado de una construcción cultural y en cuanto tal es un hacer*, con lo que queda de manifiesto que más allá de un proceso fisiológico es una actividad mediada, y en cuanto tal, en las múltiples variaciones de la visualidad incide toda la amplia gama de manifestaciones sociales, incluso, como las relaciones de poder, control y sometimiento. Aspectos que difícilmente trata la historia del arte, porque ésta disciplina se ha abocado principalmente al estudio de las obras, las imágenes, en todo lo que concierne a su universo interno.

Por lo que puede decirse de manera concatenada que los dos principales aportes que ha ofrecido los Estudios visuales a la Cultura visual, de la cual a su vez son expresión e interpretación, son el haber ampliado el registro de imágenes, ya no sólo las artísticas, como característico de las fuerzas visuales modeladoras del mundo actual; y el darle un peso preponderante a la visualidad, pero concebida a través de la complejidad sociocultural. Con lo que se establece un entramado dinámico y de amplios referentes entre las imágenes y su público individual y colectivo. Pero aquí la cuestión que se nos plantea es ¿qué relación tiene esto con la Bibliotecología y cómo contribuye con su aporte al estudio de la cultura visual?

¹³⁴ *Ibid.*, 9.

Se puede comenzar diciendo que esta disciplina emergente de los Estudios visuales muestra posibles vías a seguir para orientarse en medio de la cultura visual y, a la vez, aportarle algo desde su propia especificidad de la Bibliotecología. Los Estudios visuales al legitimar el amplio espectro de imágenes que actualmente se producen a través de múltiples medios y soportes (así como otros tipos de imágenes que puedan producirse en el futuro) le brinda a la Bibliotecología una concepción amplia de las imágenes, así como la validez y legitimidad de cada una de ellas en cuanto portadoras de una información propia y específica. Y, por otra parte le ofrece una concepción de extrema complejidad sobre la visualidad y de sus formas de acceso al contenido de las imágenes. Que en el caso de la Bibliotecología tal visualidad puede ser comprendida como variantes de la práctica de lectura de imagen. Pero si bien es cierto que estas son las vías a seguir por la Bibliotecología, la cuestión es ¿cómo hacerlo desde la propia base de esta ciencia?

Es claro que desde la sola base de la técnica, que es un factor fundamental de esta ciencia, el trabajo con las imágenes no aporta algo de importancia al estudio de la cultura visual. Ha de ser desde la base teórica que la Bibliotecología puede ofrecer un aporte relevante. Una base conceptual le permite a una ciencia un mejor apoyo cognoscitivo para fundamentar sus objetos. Por lo que, como se ha buscado explicar a lo largo de este trabajo, al suministrarle a la Bibliotecología un repertorio de elementos teóricos para abordar el conocimiento y práctica de la imagen y la lectura de imagen puede darles a tales objetos un más sólido fundamento cognoscitivo.

Estos elementos teóricos, considero, le permitirán a la Bibliotecología acceder al conocimiento que contienen las imágenes, en particular, para este caso, las imágenes de los lectores, desde un ángulo que complementa la organización técnica de la información. Con lo que ofrece una visión propia (desde la concepción informacional) de las imágenes de la práctica lectora.

Al contar con el respaldo conceptual la Bibliotecología puede transitar por las vías abiertas de los Estudios visuales, ofreciendo un sustento a la organización de la información visual que ofrece la amplia y variada tipología de producción actual de imágenes, incluyendo las de arte. Y con ello, ofreciendo la información que muestran las imágenes de las diferentes prácticas lectoras a través del tiempo. Por otra parte, puede aportar una manera de llevar a cabo la práctica de lectura de imágenes desde la óptica del bibliotecólogo (bibliotecario) donde la búsqueda y organización de la información, coincidiendo con la compleja visualidad que enuncian los Estudios visuales, redundando en el conocimiento de sí mismo como ser humano y como lector.

De ahí que el conocimiento del universo de las imágenes, así como su fundamentación conceptual no sea una vía lateral sino también camino central para que la Bibliotecología se encuentre en consonancia con los cambiantes movimientos y procesos actuales en el ámbito de la información. Y que, en cuanto a éste aspecto, a su vez, pueda brindar un valioso aporte al estudio de la cultura visual cada vez más predominante.

Conclusiones

Las imágenes no pueden seguir teniendo una posición subordinada o marginal dentro del conocimiento y la actividad bibliotecológica. La preponderancia que las imágenes tienen en las sociedades actuales en lo que respecta al flujo de información y el conocimiento (por no hablar del espectáculo y la diversión), las hace dignas e inevitables para su tratamiento y comprensión.

La bibliotecología por su historia, tradición, usos y costumbres es expresión de la cultura escrita: de ahí que haya estado y esté estrechamente unida y hasta atada al conocimiento y organización de la información propia de la palabra escrita; pero tal situación debe reconsiderarse porque al no hacer estudios formativos sistemáticos sobre las imágenes, equivalentes a los que se llevan a cabo respecto a la información escrita, se estaría limitando el propio potencial organizativo de la bibliotecología con el consiguiente rezago que ello acarrearía para esta ciencia en su conjunto.

Por otra parte, para alcanzar un mejor conocimiento de lo que son las imágenes es conveniente abordar las con un repertorio de saberes variados, para ser legible el amplio espectro de imágenes y, en el caso de los bibliotecólogos, su contenido informacional. Entre las posibles referencias que por sus características resultan apropiadas, para conjugarse con saber bibliotecológico en su acercamiento a las imágenes, se encuentran la hermenéutica: que ha sido factor en la revalorización de las ciencias humanas y sociales respecto a las ciencias naturales; ya que ofrece el instrumental para *interpretar* las imágenes de los lectores. Con respecto a esta propuesta recupero la propuesta de Schleiermacher

en cuanto comprender las imágenes como texto y como “aparato técnico de la realización estética” (Bajtín), es decir los aspectos técnicos y psicológicos de la imagen, que pueden metodológicamente resumirse en: una lectura rápida para tener un esquema de los puntos generales de la imagen; hacer una aproximación entera de los diferentes elementos de la composición, dedicando atención a elementos difíciles de comprender (que al igual que un texto implica identificar el sujeto, el predicado y los complementos) esto permite hacer la interpretación y comprender la imagen en su conjunto temporal e histórico.

También el Análisis del discurso, es apropiado para acercarse a los discursos que las imágenes de los lectores muestran. En este caso es importante tomar en cuenta cómo se van construyendo las percepciones dominantes con respecto a la gestualidad lectora y el discurso periférico, pues ambos influyen en las formas en que se crean las representaciones visuales. Es decir, el contexto histórico-cultural nos permite conocer los referentes ideológicos y culturales de cada época, mismos que son reproducidos en las imágenes de los lectores como constructo de una realidad o cotidianidad, las cuales a su vez van a ser aprendidas y reproducidas por los lectores, generando una imagen ideal de lector que va transformándose a lo largo del tiempo y que, sin embargo, mantiene una continuidad que nos hace reconocernos como lectores y al mismo tiempo actualizar esa imagen.

Por su parte la historia de la lectura permite seguir el desenvolvimiento y cambios que ha sufrido la lectura a través del tiempo y las sociedades; asimismo, en su vertiente de la Historia cultural nos explica la gestualidad que se expresa en los lectores en cada momento histórico y que se manifiesta en el discurso visual

de las imágenes de los lectores. Este instrumental conceptual teórico histórico en manos de un bibliotecólogo, aunado a las herramientas técnicas que le ofrece su propia ciencia, le permite un acceso más integral y complejo en la dimensión informativa de las imágenes de los lectores.

La lectura es un tema objeto de estudio fundamental en la bibliotecología y plenamente consolidado en cuanto a producción de conocimiento y actividades, pero todas ellas se han focalizado exclusivamente sobre un tipo único de lectura: el de la palabra escrita (al grado de parecer que no hay más formas de lectura). Dado que la información registrada no se reduce únicamente a la palabra escrita, sino también a la información visual: propia de las imágenes, por lo que para acceder a ella se requiere emprender su lectura, estudiar, comprender y abordar la lectura concreta de imágenes; ampliar la concepción de la propia lectura y de los diversos caminos que existen para el acceso, comprensión y organización de las diversas expresiones informativas. Una forma en que se pueden establecer las interrelaciones entre ambas prácticas de lectura y con ello su comprensión, es por medio de la lectura de imágenes de lectores. La información que se nos ofrece es dual: a nivel práctico y cognoscitivo; en primera instancia al leer la imagen establecemos la vía de acceso a ella y, con ello, al conocimiento de la especificidad de la imagen en sí misma. Empero, al estar representados en tales imágenes diversos lectores, en distintos momentos y situaciones, nos ofrecen una información sobre la lectura, misma que con el apoyo del instrumental, conceptual, teórico, histórico y bibliotecológico elegidos muestra toda la riqueza, de manera particular y amplia de la lectura (y los lectores) que cada imagen contiene informativamente. De este modo el bibliotecólogo podrá comprender mejor en su

complejidad este tema central para la bibliotecología, así como la particularidad de la lectura llevada a cabo por aquellos lectores a los que busca ofrecer la información, objetivo último de su gestión de su misión bibliotecológica.

El conocimiento y organización de la información visual respaldada por un amplio repertorio cognoscitivo, enriquecen y ponen al día a la bibliotecología y, con ello, puede ofrecer un aporte actualizado al estudio de la cultura visual preponderante en la actualidad y hacia el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- Abril, Gonzalo, "Tres dimensiones del texto y de la cultura visual", *Revista Científica de Información y Comunicación*, (9) 2012: 15-35.
- Abril, Gonzalo, *Teoría general de la información*. Madrid: Cátedra, 1977.
- Alfaro López H. G., y Raya Alonso, G. L., *El giro visual en Bibliotecología. Diálogos entre palabra e imagen*. México: UNAM. Instituto de investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, 2019.
- Aumont, Jacques, *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Ausejo, Serafín de, Marciano Villanueva Salas, y Josep M. Soler. *La Biblia*. Herder, 2003.
- Balandier, George, *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales. Elogio de la fecundidad del movimiento*. Barcelona: Gedisa, 1990.
- Bengoa Ruiz de Azúa, Javier, *De Heidegger a Habermas. Hermenéutica y fundamentación última en la filosofía contemporánea*. Barcelona: Herder, 1992.
- Berger, Peter L. y Luckmann, Thomas, *La construcción social de la realidad*. Argentina: Amorrortu, 2003.
- Besançon, Alain. *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclasia*. Madrid, España: Siruela, 2003.

- Bolufer Peruga, Mónica. *Mujeres e ilustración. La construcción del feminismo en la España del siglo XVIII*. València: Institució Alfons El Magnanim, Diputació de València, 1988.
- Brea, José Luis, *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, España: Akal, 2005.
- Brodrick, A. Houghton, *La pintura prehistórica*. México: FCE, 1950.
- Carrington, Leonora; Weisz, Emerico; Weis Carrington, Gabriel y Weis Carrington, Pablo, *Universo de Familia*. México: Museo del Palacio de Bellas Artes, 2005.
- Cavallo, Guglielmo y Chartier, Roger (Directores), *Historia de la lectura: en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, 1998.
- Chartier Roger, *Cultura escrita, literatura e historia. Conversaciones con Roger Chartier*. México: FCE, 1999.
- Corbin, Alain (Director), *Historia del cristianismo. Para entender mejor nuestra época*. Barcelona: Ariel, 1998.
- Didi-Huberman, George, *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Argentina: Manantial, 1997.
- Dijk, Teun Adrianus van, *Estructuras y funciones del discurso: Una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*. México, D.F.: Siglo XXI, 1989.

Dilthey, Wilhelm, *Obras de Wilhelm Dilthey VII. El mundo histórico*. México: FCE, 1944.

Dilthey, Wilhelm, *Dos escritos sobre hermenéutica: El surgimiento de la hermenéutica y los Esbozos para una crítica de la razón histórica*. España: Istmo, 2000.

Elliot, Jorge, *Entre el ver y el pensar. La pintura y las escrituras pictográficas*. Madrid: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1976.

Escolar Sobrino, Hipólito, *Historia de las bibliotecas*. Madrid: Fundación Ruipérez, 1990

Ferraris, Maurizio, *Historia de la hermenéutica*. México: Siglo XXI, 2002.

Freixanes, José, *La arquitectura de las lenguas*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2013.

Gadamer, Hans-George, *El giro hermenéutico*. Madrid: Catedra, 1998.

Gadamer, Hans-George, *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme, 1993.

Gadamer, Hans-George, *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme, 2002.

Gelb, Ignace J., *Historia de la escritura*. Madrid: Alianza Universidad, 1987.

Glick, James, *La información. Historia y realidad*. Barcelona: Crítica, 2012.

Grodin, Jean, *Introducción a Gadamer*. Barcelona: Herder, 2003.

Grodin, Jean, *Introducción a la hermenéutica filosófica*. Barcelona: Herder, 1999.

Grodin, Jean, *¿Qué es la hermenéutica?* Barcelona: Herder, 2008.

- Gunthert, Abdré; Poivert, Michel. *El arte de la fotografía. De los orígenes a la actualidad*. Singapur, S. L: Lunweg, 2009.
- Habermas, J., Rorty, R., Vattimo, G., *et. al.*, “*El ser que puede ser comprendido es lenguaje*”. *Homenaje a Hans-Georg Gadamer*. Madrid: Síntesis, 2001.
- Halbental, Moshe y Margalit, Avishai. *Idolatría. Guerras por imágenes: las raíces de un conflicto milenario*. Barcelona, España: Gedisa, 2003.
- Hobsbawn, Eric. *Historia del siglo XX. 1914-1991*. Barcelona: Crítica, 1995.
- Johnson, William S.; Rice, Mark & Williams, Carla, *Historia de la fotografía. De 1839 a la actualidad*. China: Taschen. Bibliotheca Universalis, 2015.
- Lewin, Roger, *Complejidad. El caos como generador del orden*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- Lizarazo Arias, Diego, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI, 2004.
- Maingueneau, Dominique, *Términos clave del análisis del discurso*. Buenos Aires: Nueva visión, 1999.
- Manguel, Alberto, *Leyendo imágenes. Una historia privada del arte*. Bogotá, Colombia: Grupo Editorial Norma, 2002.
- Mitchell, W. J. T., *Teoría de la imagen*. Traducido por YAiza Hernández Velázquez. Madrid: Akal, 2009.
- Molina Figueras, Joan (Editor), *Bartolomé Bermejo*. Barcelona: Museo Nacional del Prado, 2018.

Moorhouse, A. C., *Historia del alfabeto*. México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1961.

Museum Ludwig Köln, *La Fotografía del siglo XX*, Taschen, 2007.

Navarro, María G., *Gadamer. Los seres humanos se relacionan con el mundo a través del lenguaje*. España: RBA Coleccionables, 2015.

Newhall, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

Ortiz-Osés, Andrés, Lancers Patxi (Directores), *Diccionario interdisciplinar de hermenéutica*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2001.

Otlet, Paul, *Tratado de documentación. El libro sobre el libro. Teoría y práctica*. Bruselas: ediciones Mundaneum, Palais Mondial, 1934.

Pakman, Marcelo, *Texturas de la imaginación. Más allá de la ciencia empírica y del giro lingüístico*. Barcelona: Gedisa, 2014.

Prigogine, Ilya. *Las leyes del caos*. Barcelona: Drakontos Bolsillo, 2008.

Romo Feito, Fernando, *Hermenéutica, interpretación, literatura*. Barcelona: Anthropos Editorial, México: UAM-Iztapalapa. Div. Ciencias Sociales y Humanidades, 2007

Scharf, Aaron, *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza Forma, 1994.

Schleiermacher, F. D. E., *Los discursos sobre hermenéutica*. Navarra: Cuadernos de Anuario Filosófico, Serie Universitaria, 1999.

Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006.

- Sougez, Marie-Loup (Coordinadora). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2011.
- Tibol, Raquel, *Historia General del Arte Mexicano. Época moderna y contemporánea*. México-Buenos Aires: Hermes, 1964.
- Tomás, Facundo, *Escrito, Pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Madrid, España: A. Machado Libros, 1998.
- Trigg, David, *El arte de la lectura. Libros y lectores en el arte de Pompeya a nuestros días*. Hong Kong: Phaidon, 2018.
- Valor, Juan Antonio (ed.), *Introducción a la metodología*. Madrid: Machado libros, 2002.
- Vattimo, Gianni (Compilador), *Hermenéutica y racionalidad*. Bogotá, Colombia: Grupo Editorial Norma, 1994
- Verjat, Alain (Editor), *El retorno de Hermes: Hermenéutica y ciencias humanas*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Zunzunegui, Santos, *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra (Colección signo e imagen), 2007.

Recursos electrónicos

“A multiface linotype machine”, *Scientific American*, 89, no. 6, (1903): 97. Consultado el 15 de octubre de 2018. <http://www.jstor.org/pbidi.unam.mx:8080/stable/24986453>

“Brigitte Bardot en Roma”, 1957, en: *Flickr*. Consultado el 20 marzo de 2019. <https://www.flickr.com/photos/juliettenoir/3191070753/>

Degas, Edgar, “La bolsa del algodón en Nueva Orleans, 1873”, en: “Edgar Degas”, *Wikipedia*, Consultado el 15 de diciembre de 2020 https://es.wikipedia.org/wiki/Edgar_Degas

“Fragonard, el placer del pintar”, en: *Aparences*. (2012). Consultado el 15 de diciembre de 2018. <http://www.aparences.net/es/periodos/rococó/jean-honore-fragonard/>

“Herbert Marcuse and Angela Davis”, en: *Awesome people Reading*, Consultado el 8 de diciembre 2018. <http://awesomepeoplereading.tumblr.com/page/11>

Botrel, Jean-François, “Teoría y práctica de la lectura en el siglo XIX: el arte de leer”, *Bulletin Hispanique*, tome 100, 2 (1998): 577-590. www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1998_num_100_2_4987

Fantin-Latour, Henri, “Portrait de Victoria Dubourg”, en: Pinterest. Musée d’Orsay: Colecciones catalogue, Consultado el 20 de diciembre de 2018. https://www.pinterest.com.mx/pin/AdgZ4GjBxWUCA5xX3PWtsH-PWxC0wjwEcQ_xR2KI6zu6sLCtoPSE0ml/

Gagliardi, Donatella. *Urdiendo Ficciones. Beatriz Bernal, autora de caballerías en la España del XVI*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. Consultado el 15 de diciembre 2018. https://books.google.com.mx/books?id=txolFDyMwNgC&pg=PA25&lpg=PA25&dq=alfabetizacion+de+la+mujer+siglo+XVI&source=bl&ots=vG-D0kulSP&sig=XumyvOHLxzGYV_AdVBHVB1rmxPQ&hl=es-419&sa=X&ved=0CDwQ6AEwBWoVChMlo4ilwpfhyAIVA1cmCh2tqQmZ#v=onepage&q=alfabetizacion%20de%20la%20mujer%20siglo%20XVI&f=false

- Galván, Luis Fernando, "Dennis Stock y James Dean; la verdadera historia detrás de 'Life'", en: *ENFILME*. México, (2016). Consultado el 8 de diciembre 2018. <https://enfilme.com/notas-del-dia/dennis-stock-y-james-dean-la-verdadera-historia-detras-de-life>
- Loeffler, Leopold (1827-1898), *Niña con libro*. *Wikimedia Commons*. Consultado el 8 de diciembre 2020. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=184313>
- McNeill Whistler, James, *Reading by lamplight*, en: *The Met*, Consultado el 20 marzo de 2019. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/372692>
- McNeill Whistler, James, *The Siesta*, 1896, en: *Google Artes & Culture*, Consultado el 20 marzo de 2019. <https://artsandculture.google.com/asset/the-siesta/NAHvDo0DNwjJRA?hl=es-419>
- Menchaca, Erika Alejandra, "Conferencia Magistral con Roger Chartier: Las revoluciones de la lectura: siglos XV-XX." *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, no. 7 (1999): 91-110. Consultado el 14 de octubre de 2018. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38400705>
- Monet, Edouard, "La Lecture de l'illustré", 1879. *La trama invisible*, Consultado el 20 marzo de 2019. <http://latramainvisible.blogspot.com/2012/03/lectoras.html>
- Graner Arrufi, Luis, "El Comité Rojo", 1901, *Museo Nacional del Prado*. Consultado el 28 de diciembre de 2020. <http://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-comite-rojo/69941e72-5b81-4246-98b5-da5faf505151#>
- Navarro, Ángel M., "Comentario sobre The Reading boy (Muchacho leyendo), en: *Museo de Bellas Artes*. Consultado el 8 de diciembre 2020. <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7059/>
- Perarnau i Llorens, Jaume. "La linotípiia del taller de composició del Senyor Cabot." *Lauro: revista del Museu de Granollers* [en línea], 1997, Núm. 13, p. 114. Consultado el 14 de octubre de 2018. <https://www.raco.cat/index.php/Lauro/article/view/48279/51305>
- Picasso, Pablo, "Mujer leyendo", 1932. *Pinterest*. Consultado el 5 de septiembre de 2018. <https://www.pinterest.com.mx/pin/452259987549496324/?lp=true>
- Steven Seward Portraits, *Reading owl moon* (1996), Consultado el 8 de diciembre de 2020. <http://stevensewardportraits.com/children/>

Tissot, James, "London Visitors", 1874, *Pinterest*. Consultado el 15 de enero de 2020. <https://www.pinterest.fr/pin/358106607855992060/?lp=true>